Deutsche Abende

von

Berthold Auerbach.

Neue Folge.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1867.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Ihrer Kaiserlichen Hoheit

der Frau

Großfürstin Helene

von Rußland.

Das war ein linder August-Abend des vergangenen Jahres in Stachelberg im Glarnerland. Die Wasser rauschten, der Mond stand über den zackigen Spitzen des Leiterberges. Auf dem Balkone saß der kleine Kreis bei Ew. Kaiserlichen Hoheit. Das Gespräch wendete sich bald auf die hochragenden Geister der Dichtung, die nicht minder eine Alpenkette bilden im Reiche des Gedankens.

Goethereif! Das war das Wort, das damals laut wurde zur Bezeichnung jener Entwicklungsstufe, auf welcher die Erscheinungen des Natur- und Geisteslebens rein aufgenommen und durchklärt werden.

Damals faßte ich den Entschluß, Ihnen, edle Frau, ein Buch zu widmen, das sich dieser Zone zu nähern sucht.

Ich wage es nicht mit einem dichterischen.

Darf ich es mit einem kritischen?

Es ist einer der letzten Briefe Schillers, in welchem er, von Goethes Kritiken erquickt, an ihn schreibt: „Gerade dieses schöpferische Construiren der Werke und der Köpfe, und dieses treffende Hinweisen auf die Wirkungspunkte fehlt in allen Kritiken, und ist doch das Einzige, was zu etwas führen kann.“

Die Gestaltungen epochemachender Genies nach

zu construiren und ihre Wirkungspunkte zu erkennen mag auch der geringeren Begabung zukommen.

Ich habe zu verschiedenen Zeiten und Anlässen versucht, meine Zuhörer und Leser in jenes Wogen und Wallen und Gestalten zu versetzen, das in der Seele des geistig Schaffenden die Gebilde hervorbringt und ihnen Gesetz und Maß verleiht. Ich habe versucht, dem, was man

Cultus des Genius nennen mochte, in gehobenen Momenten eine Erfüllung zu geben und eine Grenze zu bezeichnen.

Ich kenne die Mangelhaftigkeit der hier gesammelten Kundgebungen wohl, es sind nur Klänge aus jenem großen Hymnus der Erkenntniß, der in jeder Zeit neu ertönt.

In der Seele des Hörers und Lesers soll nur die Selbstthätigkeit angeregt werden.

Ich weiß, wie ich diese Worte an eine selbstthätige, frei erkennende Seele richte, und es ist eine der erhebendsten Empfindungen, daß es eine Genossenschaft des Geistes giebt in allen Lebenskreisen, wo das Licht des wahren Lebens aufgegangen.

Bonn, am Schillertage 1866.

Berthold Auerbach.

Inhalt.

Goethe und die Erzählungskunst.

Vortrag,

zum Besten des Goethe-Denkmals gehalten in der Sing-Akademie
zu Berlin.

(1861.)

Vorbemerkung.

Am 21. Februar, am Todestage Spinoza's, hielt ich diesen Vortrag. Er erscheint hier mit einigen Erweiterungen, die bei der Zeitbeschränkung ausgeschieden bleiben mußten. Diese Betrachtungen sind nur Ergebnisse eines selbständigen Eindrucks beim Wiederlesen der drei Goethe'schen Hauptromane, um die Technik des Meisters zu studiren.

Es ist die echte Weihestimmung zur Errichtung eines Denkmals, wenn man vorher Herz und Sinn der Zeitgenossen allseitig in das Wesen des Gefeierten einzuführen trachtet. Die innere Auferstehung wird dann zum Standbild.

Die öffentlichen Vorlesungen haben die exclusiv ästhetischen Kreise erweitert; bei aller Verehrung und Erwärmung für die Heroen unsres Geisteslebens, wäre es aber traurig, wenn die öffentlichen Vorlesungen sich nur panegyrisch hielten. Besonderheiten und Unzuträglichkeiten auch bei den erhabenen Größen zu erkennen, löst die Verehrung nicht auf.

Noch liegt ein großer Zeitraum vor uns, in dem wir die Errungenschaften der besten Geister immer mehr zum Gesammtgut zu machen haben; noch wird lange keine ebenbürtige Epoche der Geister wieder erscheinen, nie und nimmer

aber darf das Gegebene als das Absolute gelten, dem wir uns nur rückwärts anzubilden hätten; die Bewegung des Geistes ist eine ewig fortschreitende, zunächst in der Erkenntniß, der sich in kommender Zeit wieder entsprechende Kunstgebilde anschließen müssen.

Ich habe seit der ersten Erscheinung dieses Vortrages zahlreiche Bemerkungen zu demselben aufgezeichnet, die zum Versuche einer Technik der Erzählung dienen sollten. —

Ich muß davon absehen, und habe nur einiges Wenige eingefügt, was zur nähern Erläuterung des gegebenen Thema's gehört.

„Welchen Leser ich wünsche? Den unbefangensten, der mich,
Sich und die Welt vergißt und in dem Buche nur lebt.“

Diesen Wunsch konnte Goethe nur vom Leser hegen, das heißt von demjenigen, der ein Werk der Dichtung zum erstenmal in sich aufnimmt; nur der ist ein Leser. Wer aber ein Werk der Dichtung sich wiederholt vergegenwärtigt, ist ein Freund des Dichters und seiner Betrachtungsweise oder ein Kunstverständiger. — Goethe's Genius hat die Macht, daß der Kunstverständige auch sein Freund ist. Wir alle sind keine Leser Goethe's mehr, die sich, ihn und die Welt vergessen und im Buche nur leben.

Wir lesen Goethe wiederholt. Aus dieser Thatsache können wir sofort den allgemein geltenden Satz entnehmen: eine Dichtung, die nicht zum wiederholten Lesen reizt, ja, solches nicht verträgt, indem sie nichts Neues mehr bietet, war auch des ersten Lesens nicht werth. Das zweite Lesen kann gleichsam als Garantie des Bestehens bei einem dichterischen Kunstwerke angesehen werden. Wie es derselbe Mensch ist, der in einem andern Zeitalter seines Lebens das Werk wieder aufzunehmen vermag, so liegt darin auch die Gewähr,

daß einem ganz andern Zeitalter der Menschheit die Wiederaufnahme gegeben sei.

Wir treten in die Natur hinaus, wie sie im Frühling erwacht, es sind dieselben Bäume, die blühen, die gleichen Blumen, die sprießen, es ist der gleiche Vogelsang, der durch die Lüfte schallt, derselbe blaue Himmel, der sich darüber wölbt — die Dinge sind nicht neu, sie werden uns nur wieder neu und wir begrüßen sie mit frischer Lust und erkennen stets Neues in ihnen, je nach unserer Stimmung, je nach den Fortschritten unserer Entwickelung. Goethe's Schöpfungen gleichen auch hierin den Naturprodukten: sie erschließen uns stets einen neuen Inhalt.

In der Abhandlung „der Sammler und die Seinigen" (Brief 2) sagt Goethe: „Jeder fühlende wohlhabende Mann sollte sich und seine Familie und zwar in verschiedenen Epochen des Lebens malen lassen," um das Wandelnde und das Beharrende in der Erscheinung zu vergegenwärtigen. So kann man wohl sagen, daß Goethe's Dichtungen (zumal die an Betrachtungen reichsten, wie „Wilhelm Meister" und „Faust") uns auf jeder Stufe der Entwickelung das Bild unsres Innern vor Augen stellen. Wie wir sie dann und dann begreifen und fassen, wie sich die Construction des Ganzen uns aufbaut und die einzelnen Theile sich uns erhellen, daran haben wir einen Gradmesser unserer fortschreitenden Entwickelung.

Inmitten eines reichbewegten mannigfach ausgestalteten Lebens, nachdem er die systematische Weltbetrachtung Spinoza's sich nach seiner Weise zu eigen gemacht,

oder vielmehr als seine eigene erkannt — da gibt Goethe das Bekenntniß: „Ich war dazu gelangt, das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten." (Wahrheit und Dichtung Buch 16.) Mit diesen Worten hat Goethe jenen Punkt bezeichnet, wo sich die Linie des reinen Seins und des Erkennens durchschneidet und Eins wird. Mit diesen Worten hat er die Formel gegeben, wie er selbst sein Genie begriff und wie wir es ihm nachbegreifen lernen müssen. Weder Natur, Naivität allein, noch die Erkenntniß allein schafft ein Genie und aus ihm ein Werk des Genies. Natur und Erkenntniß sind die beiden Seiten einer und derselben genialen Substanz. Goethe war eine Natur. Er konnte sich in jedem Moment des Daseins und dichterischen Schaffens auf das naive Walten des ihm eingeborenen Genius verlassen. Aber in der Erkenntniß schaute er und hielt er hoch diese Natur, und bereitete ihr die gedeihlichste, ihrem innersten Gesetze entsprechende Ausbreitung. Er ließ Welt und Leben auf sich einwirken, er sog die Elemente des Daseins in sich auf und ließ sie zu Zweigen und Früchten am Baume seines Lebens werden. Er übte die ewigen Gesetze der Kunst, er kannte sie, aber sie waren ihm nicht äußere Gesetze, sie waren seine Natur. — Goethe hat sich rein und frei nach sich selbst gebildet. Es gab für ihn kein äußerliches Muster und Vorbild. Er lebte sich selbst aus, ohne Anlehnung an ein von außen gegebenes Dogma in der Kunst wie im Leben. Was er aus dem vielgestaltigen und vielbewegten Leben und was er von den beiden

erhabensten Geistern des Dichtens und Trachtens, Shakespeare und Spinoza, in sich aufnahm, faßte er nur als Treibkraft für das, was die Natur in ihn gelegt.

Wenn nach dem Ausspruche Spinoza's derjenige Mensch der freie ist, der nach den innersten Naturgesetzen seines wahren Selbst handelt und lebt, so ist Goethe dieser homo liber. Goethe war eine Natur und erkannte sich selbst als solche. Die freie Erkenntniß hebt das Naturwalten nicht auf, sie erhebt es, sie erhebt das Sein zum Bewußtsein.

Und so löst eine intellectuelle Betrachtung der Goethe-schen Werke den unmittelbaren natürlichen Eindruck derselben nicht auf, so wenig es Goethe's unmittelbare Naturkraft auflöst, daß er diese Natur achten lernte. Der Leser liebt Goethe, der Kenner verehrt Goethe, und Verehrung ist bewußte freie Liebe zu einem Höhern.

Goethe hat sich mehrfach theoretisch über die Erzählungskunst ausgesprochen (besonders auch im Wilhelm Meister Buch 5, Capitel 7). Zusammengefaßt stellt Goethe seine Forderungen auf, indem er (in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten) die Baronesse sagen läßt:

„Die Gegenstände Ihrer Erzählungen gebe ich Ihnen ganz frei, aber lassen Sie uns wenigstens an der Form sehen, daß wir in guter Gesellschaft sind. Geben Sie uns eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht ist, wahr, natürlich und nicht gemein, so viel Handlung als

unentbehrlich und so viel Gesinnung als nöthig; die nicht still steht, sich nicht auf Einem Flecke zu langsam bewegt, sich aber auch nicht übereilt; in der die Menschen erscheinen wie man sie gern mag, nicht vollkommen aber gut, nicht außerordentlich aber interessant und liebenswürdig. Ihre Geschichte sei unterhaltend, so lange wir sie hören; befriedigend, wenn sie zu Ende ist, und hinterlasse uns einen stillen Reiz weiter nachzudenken."

Der geistliche Hausfreund erwidert hierauf: „Wie selten möchte man Ihnen nach Ihrem Maßstabe Genüge leisten können."

Es handelt sich hier aber nicht um die Bedingungen der Erzählungskunst, die Goethe aufstellte, sondern darum, unmittelbar aus den drei Haupterzählungen Goethe's die Gesetze zu schöpfen, die er selbst in Anwendung brachte. — Goethe selbst würde es nicht billigen, wenn wir aus seinen Werken eine ästhetische Dogmatik ausziehen wollten; er würde es aber gelten lassen, wenn wir die seinen Schöpfungen inwohnende Gesetzlichkeit uns veranschaulichen und dabei auch auf das hinweisen, was uns als Abirrung erscheint.

Es fehlt uns ein Werk, das für die erzählende Kunst das wäre, was Lessings Dramaturgie für die dramatische Kunst geworden. Hier, wie in aller Kunst, läßt sich Form und Inhalt nicht von einander ablösen. Die Geschichte muß gut sein und schön erzählt. Darum läßt sich auch beim Augenmerk auf die technischen Bedingungen der Goethe'schen Erzählungskunst die Betrachtnahme des stofflichen Inhalts nicht ausscheiden.

Die beiden Fragen: welche Stoffe sind der Erzählungskunst gegeben und welches ist die ihnen gemäße Vortragsweise, fließen in einander. Wir lernen am besten am einzelnen Mustergültigen, was eine gute Geschichte und was schön erzählt heißen mag.

Keine andere Nation hat einen Dichter ersten Ranges, der alle Gebiete der Dichtung in solcher Weise umschloß, wie Goethe: die Lyrik in einer Vollendung, daß neben Homer als Epiker, Shakespeare als Dramatiker, Goethe als Lyriker in gleichem Range steht; dazu das Drama und die metrisch gebundene, sowie die durch den Vortrag in Prosa uns näher gerückte epische Dichtung.

Von seinem dreiundzwanzigsten bis in sein zweiundachzigstes Jahr kehrte Goethe immer wieder zur erzählenden Dichtungsform zurück. Ja, Goethe's Leben selbst erscheint als eine breit angelegte, ruhig und bedachtsam ausgeführte epische Dichtung. Es sind darin keine dramatisch sich gipfelnden Wendepunkte, wie in Schillers Leben die Flucht aus Stuttgart u. A. Goethe's Leben an sich nimmt den rein epischen Verlauf, und er selbst hat darin Vieles so umfassend angelegt, als ob er durch Divination die lange Lebensdauer gekannt hätte. — Wenn ein neidisches Geschick uns Goethe im sechsundvierzigsten Lebensjahre entrissen hätte, wie Schiller — wir hätten an ihm weit mehr Fragmente und ungelöste Plane zu beklagen, als bei seinem früh dahingerafften edlen Genossen.

Dreiundzwanzig Jahre war Goethe alt, als die „Leiden des jungen Werther“ erschienen. Mit diesem

Buche steht die Apollo-Gestalt des Jünglings Goethe vor uns, auf dessen Wangen ewige Jugendröthe glüht.

Der starke schöne Jüngling empfand das verzehrendste Weh, aber seine Natur — er durfte sie jetzt schon achten lernen — war stark und fest gebaut; das, worin ein Anderer seine ganze Lebenskraft aufbraucht, das lebt er in wenig Monden aus und lebt und dichtet sich frei davon.

Das gewöhnliche Zeitmaß ist für den Dichter selbst ein anderes. Etwas von jener zusammengedrängten Kraft, das ein umfassendes, welt- und lebensgeschichtliches Ereigniß in drei Theaterstunden vor uns abspielen läßt, steht in der Seele des Dichters und gibt seinen Stunden, Tagen und Jahren eine ungemessene Ausdehnung.

Noch ganz nahe dem unmittelbaren Ereigniß dichtet Goethe den Werther. Wenn wir nach dem Kalender rechnen, sind es so und so viele Monate seit Goethe Wetzlar verlassen, aber die Tage des innern Dichterlebens zählen sich nicht nach dem Kalender. —

Der Dichter als Erzähler zeitgenössischer Vorkommnisse tritt noch vielfach persönlich in das Gebilde ein. Es ist der Dichter selbst noch, der erzählt, während das Drama bereits der Kundgebung durch Andere anheimgestellt ist. Goethe behandelte in der Erzählung nur Stoffe aus der Gegenwart und Thema's, an denen er sich persönlich oder culturgeschichtlich betheiligte. Nie griff er zum historischen Roman.

Unmittelbar nach dem Drama: „Götz von Berlichingen“ schrieb er den Roman: Werther. — Der

dramatische Held imponirt bis zur Bewunderung durch Willens- und Thatkraft und durch große Zwecke. Worin imponirt Werther, daß er so unsere Theilnahme zu gewinnen und festzuhalten vermag? Es bedarf keines großen Scharfblickes, um bald zu erkennen, daß Werther an Charakterschwäche leidet, daß er, wenn man den schärfsten Ausdruck zugeben will, ein verhätscheltes Muttersöhnchen ist, das sich selbst verhätschelt.[1] Und doch kann man auch sagen: Werther imponirt; er zwingt den Leser, daß er ihm theilnehmend auf Schritt und Tritt folge. Seine ganze Kraft besteht in der Energie der Empfindung. Diese macht ihn liebenswürdig und reißt den Leser zu ihm hin und mit ihm fort. Werther wirkt rein sympathisch.

Es gibt kein zweites Buch, das eine solche Einheit der Stimmung, eine solche zwingende Gewalt der Empfindung in sich schließt, wie Werther. Die Todesschauer der überschwellenden Jugendkraft, ein Stürmen und Drängen, die Schranken des getheilten Seins zu durchbrechen, die der vollen Persönlichkeit immer nur die Bethätigung einer vereinzelten Kraft gestatten; Alles das ist nie gewaltiger und zugleich naiver geschildert worden, und in diesem Sinne ist Werther die logisch gerade Ueberleitung zum Faust. Werther wagt zwei Tage vor Weihnachten den Schritt, den Faust am Ostermorgen nur thun will.

Das Thema des Romans ist so einfach, so schlicht; es ist, als ob wir jenes Volkslied hörten:

[1] Er schreibt selbst am 13. Mai: „Ich halte mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet."

„Und wenn zwei Knaben
Ein Mädchen lieb haben,
Das thut ja niemals nicht gut.“

Aber wie bis ins innerste Herz alles Empfindungslebens vertieft ist hier Alles. Das ist die größte Kraft der Kunst: nicht durch Häufung der Motive wird die Mannigfaltigkeit des Lebens erzeugt, sondern vermöge der innerlich triebkräftigen Entfaltung des einheitlichen Kernes. Und nicht in der Erfindung neuer, überraschender Conflikte, sondern in einfachen Thatsachen eröffnet sich die unerschöpfliche, ewig frische Quelle der Poesie.

Hier tritt die Kunst in ihre richtige Parallele mit der Natur, die ewig dasselbe einfach Gesetzte hervorbringt und es ewig neu werden läßt, die jedes Organische so bildet, daß es sich selbst hält und trägt und keiner äußern Stütze bedarf.

Goethe liebte es selbst, ein geschaffenes Werk zu schematisiren, das heißt, die nackten Grundlinien seines Aufbaues herauszuheben. Hier haben wir bereits eine Bedingung dessen, was eine gute Geschichte zu nennen ist. Lassen sich nicht die einfachen Grundlinien des Aufbaues leicht ausziehen und bestimmt wieder geben, läßt sich nicht kurz und kenntlich die Axe bezeichnen, um die sich das Ereigniß dreht, zeigen sich vielmehr vielfältige Vernietungen und Verknotungen und beruht die Wirkung hauptsächlich in dem Ornamentalen, so liegt im Grundwesen eine Unzuträglichkeit, die den Einsturz und die Verwitterung im Laufe der Zeit unabwendbar macht.

Der berauschende und gefangennehmende Inhalt des Werther läßt nicht leicht dazu kommen, das einfach Faktische abzulösen. Und doch lernen wir durch solche Ausscheidung die Natur und die Kunst des Dichters neu kennen. — Ein junger Diplomat bringt einen müßigen Sommer in einem Landstädtchen zu. Er lernt ein Mädchen kennen und lieben, das mit einem Andern verlobt ist; er kehrt wieder ins Amt zurück, wird als Bürgerlicher [1] im Tiefsten gekränkt und abgestoßen, geht wieder seiner Liebe nach und endet im Selbstmord.

Gerade dadurch, daß wir bei diesem Kunstwerke die Urbilder der Gestalten wie der unmittelbaren Lebensempfindungen aktenmäßig haben (in den Kestner'schen Briefen), gerade dadurch lernen wir neu die künstlerische Kraft Goethe's kennen. Goethe läßt Werther wie Shakespeare's Romeo aus einem eben abgebrochenen Liebeshandel vor uns erscheinen. Werther erzählt leichthin, daß er mit Leonoren getändelt habe und die ihm entgegengetragene Liebe nicht erwiedern könne.[2] Wir

[1] Goethe that bekanntlich sehr geheimnißvoll, wie sich das auch noch bei Eckermann findet, über die Bemerkung, die ihm Napoleon wegen eines Motivs im Werther gemacht. Nach den Erinnerungen des Kanzler Müller (Band I. S. 238) hat Napoleon das Motiv des gekränkten Ehrgeizes als nicht naturgemäß, und als schwächende Einmischung in die Theilnahme des Lesers für die leidenschaftliche Liebe bezeichnet. Goethe fand diesen Einwurf, der ihm zum ersten Mal gemacht wurde, richtig, und erklärte diese Häufung der Motive als zweckmäßig, um eine sonst nicht zu erreichende Wirkung hervorzubringen.

[2] Auch von der Liebe zu einer älteren Dame (bezeichnend für Werther) die gestorben ist, ist später die Rede.

ersehen dadurch sofort, daß Werther ein liebenswerther Jüngling ist, und sind nun auch um so mehr betheiligt, wenn wir ihn weiterhin einer unerwiederten Liebe gegenüber sehen. — Vieles, was als überraschende Thatsache aus dem Leben ein ergiebiges Motiv scheint, läßt Goethe unbenutzt fallen; so z. B. daß der junge Jerusalem von Goué's Selbstmord hörte. Hätte Goethe dieses Motiv aus der Wirklichkeit aufgenommen, so würde er damit den Eindruck der wirklichen Katastrophe geschwächt haben. Goethe setzte dafür die Liebe des Bauernknechtes, den Werther am letzten Abend als Mörder sieht; er fügt noch den Blumensammler ein, und der Umstand, daß Werther-Jerusalem sich ertränken will, ist zum ergreifenden Bilde der Ueberschwemmung verwendet. Da sind auf einmal alle die trauten Plätze verwüstet und auf dem Lieblingssitz unter der Linde, wo wir im Sonnenschein den Homer gelesen und die Kindergruppe gezeichnet haben, da liegt jetzt eine blutige Leiche. Das Chaos, das sich in der Subjectivität des Helden ausbreitet und Alles in eine einzige Empfindung auflöst, erscheint äußerlich in Natur und Menschengeschick wie eine vorbedeutende, zwingende, große Schicksalsgewalt. Während der junge Jerusalem nach den uns vorliegenden Berichten schwer zu kämpfen hat im Gedanken an Eltern und Geschwister, löst der Dichter den jungen Werther von allen Familienbanden ab. Daß er das einzige Kind einer Wittwe ist, wird nur leichthin angedeutet.[1] „Bringe

[1] Und doch ist auch dieser Zug nicht ohne Bedeutung. Das Grundwesen Werthers findet darin eine historisch genetische

das meiner Mutter in einem Säftchen bei,“ schreibt er einmal kurz dem Freunde Wilhelm. — Es kommt hier darauf an, daß die ganze innere Lebenskraft des Helden wie die gespannte Aufmerksamkeit des Lesers auf den Punkt einer einzigen Leidenschaft gesammelt wird. Jedes Dazwischentreten anderer Motive und Conflikte würde die sympathische Erregtheit unterbrechen und peinlich machen. Werther ist die Tragödie der ganz allein auf sich gestellten Subjectivität, die nichts von den Schranken und den Vereinbarungen der objektiven Welt kennt und will; sie will nur sich ausleben.

Erklärung. Einziges, gewiß sattsam behütetes und verzärteltes Kind, ohne strenge väterliche Leitung von der Mutter allein erzogen, in Nachgiebigkeiten zum Eigenwillen erwachsen, kann er es nicht ertragen, daß ihm etwas versagt bleibe. Das säuberlich-zierliche, wie das verzärtelte Naturell, dem man immer seinen Willen that, ist das anschaulicher zu geben, denn als einziges Kind einer Wittwe?

Schon in diesem einzigen Zuge zeigt sich, wie der Dichter frei schaltet. Goethe hält sich weder an die Thatsache des jungen Jerusalem, noch setzt er sein eigen Selbst ganz ein; er erhebt sich über das Faktum und über sich selbst frei, er beherrscht und erklärt damit die Eigenart seines Helden, er gibt ihr eine Consequenz in der Genesis rückwärts und im logischen Processe vorwärts, wie sie das unmittelbare Leben nicht gab. Er steht damit auf dem Boden der Kunst, die ein zweites Leben schafft, die Wirklichkeit zur Wahrheit macht, indem sie die gegebenen Motive in sich vollendet und frei ausgestaltet. Das ist Idealisiren, das die volle Realität in sich hat; die Erscheinungen werden auf das Grundwesen ihrer Idee zurückgeführt und zur naturnothwendigen Folgerichtigkeit gebracht. Eine von der Wirklichkeit gegebene Thatsache heischt Vorbedingungen und Nachwirkungen, die die reine Phantasie frei aufbaut.

Der Baum, der auf einsamer Höhe steht, breitet von unten auf all sein Gezweige frei und unbehindert aus, aber ein gewaltiger Sturm reißt den Alleinstehenden auch nieder.

Werther ist als Kunstwerk einfach gebaut. Er ist ein rein innerliches Leben, man kann sagen ein psychologischer Befund, und doch ist Alles so angelegt, daß sich die Thatsachen reimen, jede Empfindung — so abgerissen und lose Alles erscheint — ist zum Ganzen harmonisirt. In den höchsten Scenen zwischen Lotte und Werther, in jenem Selbander, wo jede Handhabe des Wortes abbricht, tritt durch das Vorlesen Ossians eine Stimmung ein, als ob wir einer Musik zuhörten, die unser Empfinden wieder ins Elementarische auflöst. Es vermittelt sich ein Zusammensein, das fast unpersönlich ist, nur gebunden und zusammengefügt durch einen allgemeinen elementarischen Ausdruck.

Die Briefe Werthers beginnen im Mai. Wir leben die Empfindungen eines Genesenden mit, der Alles wie mit staunendem Kindesauge in sich aufnimmt. Der Sonnenschein, den Werther in sich eindringen fühlt, durchströmt auch uns und schon im siebenten Briefe sind die Worte hingeworfen von dem „süßen Gefühl der Freiheit im Herzen, und daß man diesen Kerker — das Leben — verlassen kann, wann man will." Das ist ein Aus-der-Scheide-Ziehen und Blinken des Dolches, das der Leser bald wieder vergißt, aber wenn wir am Ende stehen, wird uns klar, wie nichts zufällig, sondern der Reim der Thatsachen von früh angelegt ist.

Für diesen Roman, in dem die reine und absolute Subjektivität waltet, gab es nur Eine Darstellungsform, die absolut subjektive, die Briefform, die in gleicher Weise auch von Jean Jaques Rousseau in der „nouvelle Héloïse“ angewendet wurde.

Der Brief schließt die ungebundenste Lyrik in sich und hat nicht einmal die Nöthigung einer in sich geschlossenen formalen Abrundung, wie das lyrische Gedicht. In der Briefform begibt sich der Dichter der wirksamen Motive, daß wir sehen und erfahren wie der Held in den Augen Anderer erscheint; auch die gegebene Welt sehen wir nicht in verschiedenen Betrachtungsweisen, sondern immer nur, wie sie dem Schreibenden erscheint. Von den beiden Hauptursachen, die den Effekt hervorbringen — Sympathie und Spannung — ist Sympathie fast ausschließlich wirksam; daher bedarf der Dichter der größten innern Energie, um unsere Sympathie stets lebendig zu erhalten, so daß uns Alles, auch das Zufälligste was der Held erlebt, von Belang ist.

Es sind viele Abbreviaturen im Ausdruck, wie eben der Brief mit sich bringt. Der Briefschreibende steht in einem Zwischenreich zwischen Alleinsein und Gemeinsamkeit, der Stimmungsbrief ist Monolog, gehalten in dem mehr oder minder klaren Bewußtsein eines aufnehmenden Gegenübers. Der Brief als dichterische Form macht den Leser zum Vertrauten, so daß er unwillkürlich mit in den Bannkreis eintreten muß. Wir könnten diese monologische Schwüle Werthers, dieses stetige Selbstleben nicht ertragen, wenn uns der

Dichter alles dies als Erzähler berichten wollte. Indem der Dichter dadurch selbst aus der Atmosphäre heraus getreten wäre und den Leser zur Wahrnehmung kommen ließe, daß es noch ein anderes Leben außerhalb gibt, wo man freier aufathmet — die Rückkehr in die gebannte Schwüle und das Verweilen in ihr wäre unerträglich.[1]

Selbst Freund Wilhelm, an den Werther seine Briefe richtet, verschwindet ganz. Der Dichter gibt uns keine seiner Antworten, wir lesen sie nur aus den Bezugnahmen Werthers heraus. Der Vertraute, dessen das Drama oft bedarf, um uns als Zuschauer zu instruiren, verflüchtigt sich hier ins Unpersönliche. Wir alle sind die Vertrauten Werthers und wir stehen in

[1] Werthers Briefe umfassen den Zeitraum von nicht ganz acht Monaten, vom vierten Mai bis Montag den ein und zwanzigsten Dezember: ein Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Winterleben.

Die ganze Consonanz der Natur geht mit, alle Stimmung ist wie der gegebene Tag nur Einmal da, es tritt keine Wiederholung, keine Erscheinung, kein Ton, kein Licht aus irgend einer Vergangenheit ein, wir sind immer in der Gegenwart; ein Menschengemüth lebt die Jahreszeiten und lebt sie nur Einmal, es ist zusammengedrängtes Dasein. Werther hält, was er im ersten Briefe verspricht: „Ich verspreche Dirs . . . . ich will das Gegenwärtige genießen und das Vergangene soll mir vergangen sein.“ — Das Ganze besteht aus weggesendeten Briefen ohne Möglichkeit bestimmten Rückbeziehens. Das gibt immer mehr Augenblickliches. Am 19. Juli schreibt Werther: „Wo ich neulich mit meiner Erzählung geblieben bin, weiß ich nicht mehr.“

jener Mitleidenschaft, die uns der offne Einblick in die Herzensgeheimnisse eines Anderen abnöthigt.

Die feinste Kunst Goethe's zeigt sich in den Verbindungsstücken zwischen den Briefen.

Da ist ein behutsames, geräuschloses Auftreten, wie beim Sprechen im Nebengemache, wo, nur durch eine dünne Wand geschieden, ein Schwergeprüfter leidet und endet. Da ist eine Discretion des Ausdrucks, ein lindes Ueberleiten, wie mit halben Tönen, in denen doch die Energie innerer Gebanntheit sich ausdrückt. Wir halten selber den Athem an, wo wir den Andern innerlich so sehr bewegt und belastet sehen. — —

Treten wir heraus aus dieser Schwüle, aus dieser um und um wie mit einem Zauber umstrickenden Schöpfung, in der wir, so oft wir uns hinein begeben, den Rhythmus des Pulses beschleunigt und zittern fühlen. — Jetzt, im freien Ueberblick, bei ruhiger Betrachtung, hebt sich die Kunst der Composition, der Charakteristik der Personen und der Vortragsweise klar heraus. Werther und Lotte, die beiden Hauptfiguren, zeigen sich scharf und bestimmt, nur die Figur Alberts hat etwas Unsicheres in der Zeichnung, weil hier Goethe offenbar die Züge seines Freundes Kestner verwischen und unkenntlich machen wollte und doch keine andere Person für ihn einstellen konnte und durfte. In der Figur Alberts zeigt sich die Behinderung, die sich der Dichter auferlegt, wenn er, dem Leben nahe gerückt, doch das Unmittelbare aus Schonung und Rücksicht nicht lebenskenntlich fassen mag. Unwillkürlich aber wird hier — und das ist das eigene, unabhängige

Selbst, das eine Dichtung gewinnt, so daß der Schöpfer selbst nicht mehr unbedingt frei über sie schalten kann — unwillkürlich wird diese Physiognomielosigkeit Alberts zu einem eigenen Vorzuge der Dichtung. Werther hat kein rechtes Auge für den Verlobten seiner Geliebten, er ist ihm nicht eine Persönlichkeit, er ist ihm nur eine Fessel. Der Leser weiß daher nicht bestimmt, ob Albert Lottens vollkommen würdig ist oder nicht. So tritt auch hier die Oeconomie ein, daß kein dazwischentretendes starkes Motiv die einheitliche Strömung der Stimmung unterbreche.

Landschaft und Staffage sind ungezwungen und leicht behandelt, ohne vordrängende Prätension. Das macht sich Alles wie von selbst. Die Natur ist thätig mit hereingezogen in das Empfindungsleben. Goethe hat zuerst die freie Natur wieder erobert; Goethe war der erste deutsche Dichter, der wieder im Grase lag. So lernte ihn Kestner kennen. Und mit welcher Inbrunst schildert Goethe das wonnig wehmuthsvolle Gefühl des Versenkens in das Naturwalten! Werther schreibt schon im zweiten Briefe am 10. Mai: „Wenn das liebe Thal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsterniß meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligthum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannichfaltige Gräschen mir merkwürdig werden, wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem

Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, dies Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält! Mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen, wie die Gestalt einer Geliebten" — — —

Goethe war der neue Antäus, der wieder die volle Lebenskraft aus der Berührung mit der Mutter Erde sog.

An der angeführten Schilderung haben wir ein kleines Muster der Vortragsweise und des Stils, wie sie Goethe hier zuerst feststellte. — Man kann von der Prosa Lessings sagen, daß wir Lessing reden und disputiren hören; dieser Stil ist der lautbewegte Ausdruck persönlichen Erörterns. Die Prosa, wie sie Goethe im Werther zuerst gab und in Wilhelm Meister noch objectiver feststellte, ist die mustergiltige des Erzählens. Wir glauben die leise Bewegung der Lippen zu sehen, mit denen der Dichter die Worte artikulirt, während er schreibt; alle Ungefügigkeit der Tonverbindung ist vermieden, und darum läßt sich diese Prosa so bequem laut lesen und es ist vom mündlichen Erzählen ein so voller Brustton darin, daß der Leser immer wach bleibt. Für alles Empfinden und alles Schauen ist hier das einfach zutreffende Wort gegeben; es ist hier keine Spur von jener superlativen Steigerung, die sich nie genug thun zu können glaubt und sich doch bequemlich abfindet. Nichts ist gesucht, Alles ist gefunden. Nirgends zeigt sich eine ängstliche Sorgfalt, die sich wie geschriebenes Stottern ausnimmt, wobei man das einmal hinaus-

gegebene Wort wieder zurückholt, durch ein Anhängsel oder durch eine Variation verwahrt und abändert. Der erste Ton ist der bleibende. Es wäre ergiebig, die zweite Ueberarbeitung Werthers, wie sie nun vor uns liegt, mit der ersten zu vergleichen. Es läßt sich aber doch im Ganzen sagen, daß der Ton derselbe geblieben. Alles ist in schlichten Worten. Der überschwängliche und zugleich auch läßliche Briefstil sticht scharf ab gegen die knappe Ausdrucksweise im Götz. Und dabei ist im Werther eine unerreichte Rhythmik der Sprache wie sie Goethe nur in seinen schönsten lyrischen Gedichten, in Liedern wie: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'" und in hundert andern hervorgebracht hat. Kein ungewöhnliches Wort, keine überraschende Wendung: Alles wie im nothwendig sich selbst fortleitenden Flusse — so ist Werther nach Seite der innern Structur wie der Charakteristik und des Vortrags das in sich vollendete Kunstwerk, dem seine naturnothwendige Erscheinungsweise geworden. — —

Die erzählende Dichtungsform ruhte von nun an bei Goethe fast acht Jahre. Er selbst nennt Werther eine Generalbeichte. Er fühlte sich lange nicht zu einer solchen gedrängt. Erst auf einem innern Ruhepunkte seiner Lebenswandlungen kam er wieder zu einer, die ihn fast sein ganzes Leben hindurch neben seinen andern großen dichterischen Schöpfungen und neben seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Forschungen beschäftigte. Wenn Goethe als das eigentliche Gedicht das Gelegenheitsgedicht im eminenten Sinne nennt, das, wozu ein unmittelbarer Anreiz im innern oder äußern Leben

führt, so kann man dieß auch auf Wilhelm Meister anwenden.

Wir können uns recht wohl denken, daß Wilhelm (Meister), wie er nunmehr vor uns erscheint, jener Freund war, an den Werther seine Briefe richtete. Werther ist die sich isolirende, Wilhelm die sich ins Weltgewühl stürzende Jünglingsnatur. Werther bleibt derselbe und geht unter; Wilhelm ist der mit dem Leben Ringende, der sich wandelt und erneuert.

Die Gestalt Wilhelms, an den Werther seine Briefe schreibt, mochte im leisen Dämmer in der Seele des Dichters stehen und sie hob sich allmälig und immer bestimmter heraus und verknüpfte sich mit neuen Lebenserfahrungen.

Mit Wilhelm Meister unternahm es Goethe, das bunteste Leben in dem Bildungsgang eines einzelnen Menschen aufzurollen. [1] Goethe löst auch seinen Wilhelm Meister wie den Werther von den Familienbanden ab, aber hier wird die Operation bereits schwieriger und demgemäß stärker betont. Wilhelm Meister wird es nicht so leicht, sich los und ledig zu machen von den Banden der Natur und der bürgerlichen Verpflichtungen. Aber Vater und Schwester des Helden, sowie Freund Werner, werden bald zurückgedrängt. Und wenn wir später im Verlaufe der Erzählung den Tod

[1] „Ich will mich selbst, ganz wie ich da bin, ausbilden," schreibt Wilhelm (Buch 5, Capitel 3). Die Bildung soll zum Glücke werden: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbestimmtes Streben sich selbst eine Begrenzung bestimmt." (Buch 8, Capitel 5.)

des Vaters, die Verheirathung der Schwester erfahren, so wird das mit kurzen Worten abgemacht. Der Dichter bedarf auch hier eines Helden, der, rein auf sich gestellt, seine Bildung vollendet, wie Werther, rein auf sich gestellt, sich dem Untergange weiht. Die Rücksicht, in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes, das Rücksehen auf andere naturrechtliche und gesellschaftliche Beziehungen mußte hier abgewendet werden. Der Dichter hat sich die Aufgabe gesetzt, die Einwirkung der Welt auf ein freies Individuum zu bieten, das dem Ideale seiner Vollendung nachgeht.

Während Werther ausschließlich seiner subjectiven Empfindung lebt, jede Wirkung nach außen verschmäht und jede Einwirkung von außen vorgreifend ablehnt, sucht Wilhelm Meister beständig auf Andere zu wirken und ist offen für deren Rückwirkung auf ihn. So erhält und vervollkommnet er sich in der Gegenseitigkeit des Lebens, während Werther sich im Leben bereits aus der Gemeinsamkeit trennt und sein bloßes Selbstleben zum Selbstmorde wird.

Während Werther durch gefangennehmende Energie der Empfindung fesselt, hält Wilhelm Meister durch eine eigenthümliche Energie des Willens unsere Theilnehmung fest. Diese Energie ist da, so oft und so vielfach sich auch der Held scheinbar ablenken läßt; seine ehrliche stetige und volle Hingebung an das zu erstrebende Ziel der Bildung geht auch auf den Leser über. Auch Wilhelm Meister wirkt vorherrschend sympathisch.

Ziehen wir das Schema des Inhaltes aus.

Wilhelm Meister im Verhältniß zu Mariannen;

dann halb als Poet, halb als Schauspieler im Schlosse des Grafen, nachdem er abenteuerliche Figuren an sich geknüpft und so gewissermaßen als die Vervielfältigung einer und derselben abenteuerlichen Gestalt erscheint. Er wird zum Schauspieler, um aus der Kunst heraus sich und die Nation zu bilden; er bringt Shakespeare's Hamlet auf die Bühne und tritt endlich in eine — wenn auch exclusive, doch praktisch thätige und fest angesessene — bürgerliche Gesellschaft ein. So liegen kurz und trocken die Linien des Thema's vor uns. Von eigentlicher strenger Composition, von geschlossener Gruppirung und Gipfelung kann hierbei nicht die Rede sein. Es ist ja eben die Aufgabe, die zerstreuten Einwirkungen der Bildung in den verschiedenen Situationen zu zeigen; der Held muß seine vorgefaßten Ideale am Leben messen und rektificiren, er muß lernen, Neigung und Pflicht einigen.

Innerlich nothwendig ist hier die Handlung — eine Reise, Wechsel des Ortes, der Menschen und der Verhältnisse. Der moderne Odysseus, der die Heimath der Bildung sucht, wird nicht auf der salzigen See geschaukelt, er treibt auf den Wogen der unsteten Gesellschaft umher und hat mancher Circe zu entrinnen. — Es fallen Figuren ab, ohne Consequenzen, ohne spätere Wiederaufnahme; sie haben ihren Zweck erfüllt, indem sie zur Erweckung des Helden beitrugen, und erst am Schlusse der Lehrjahre wird mit großer Gewaltsamkeit eine Gruppe gebildet und werden auseinander liegende Figuren zu einem großen Ensemble zusammengedrängt.

Die natürliche Form Wilhelm Meisters erschiene

als die einer fingirten Selbstbiographie. Wir können uns denken, daß Wilhelm Meister in gereiften späteren Jahren das Alles wie eine Erinnerung aufgezeichnet hätte, denn wesentlich — bis etwa zum sechsten Theile des Romans — geht Alles vor den Augen des Helden vor und was sich nicht sichtbar vor ihm abspielt, wird durch Briefe, Erzählungen und Tagebücher an ihn herangerückt. Dennoch hat der Dichter die Form der Selbstbiographie abgelehnt, und das wohlweislich. In dieser Erzählungsweise kann die Figur des Helden nicht leicht plastisch werden, der Gesichtskreis erweitert sich nicht derart, daß Dichter und Publikum mehr sehen, erkennen und erleben, als der Held selbst. Es zeigt sich auch am Schlusse, daß wir nothwendig in verschiedene Situationen eingeweiht werden müssen, die sich dem Auge des Helden entrücken. Was Wilhelm von Hamlet sagt (Buch 4, Kapitel 15): „der Held ist planlos, aber der Dichter hat einen festen Plan" das gilt auch von Wilhelm Meister selbst. Ein Beispiel mag genügen: In der ganzen Theaterperiode Wilhelms hält der Dichter alles draußen liegende Leben fern. Wilhelm weilt wochenlang zur Ausheilung seiner Schußwunde im Pfarrhause, die Pfarrersleute erscheinen gar nicht, denn ihr Leben würde das Dichten und Trachten des Helden ablenken. Wir werden in der Theateratmosphäre gehalten und alles Abenteuerliche, das sich zusammenhanglos und zufällig fortzusetzen scheint, ist vom Dichter wohl geordnet.

In der Exposition zeigt sich sofort die Meisterschaft des Dichters.

Das ganze erste Buch, das Marianne überschrieben sein könnte, hätte bei einer geschlossenen Composition, in der es sich um den Austrag eines einzelnen Confliktes handelte, als Rückerinnerung eingefügt werden müssen. Der Dichter läßt mehrere Jahre zwischen dem ersten und zweiten Buch vergangen sein, als eine Zeit, von der nichts, oder von Thatsachen nur Dürftiges zu berichten ist. Vom zweiten Buche an bricht die Aktion nicht mehr ab. Aber der Dichter rollt ein Panorama vor uns auf, wo die fortlaufende Reihe der Figuren geradlinig und nacheinander aufgestellt ist; er bildet nicht eine nach Höhe und Breite streng bemessene und aufgebaute Composition, in der die zusammengedrängten Gestalten nach der Grundform des aufrecht stehenden Dreiecks oder nach der sogenannten Herzform in die Höhe gedrängt werden, damit Alle mit einander in Einem Blicke zu erfassen sind. Der Dichter führt uns den langen Weg des Lebens, und so hat er naturnothwendig und gerecht das, was in einer Composition episodisch wäre, uns geradeswegs miterleben lassen. Wir müssen mitgehen, bald dahin und bald dorthin. Eine Erscheinung, die uns eine Strecke Weges begleitet hat, versinkt und läßt nur eine Erinnerung zurück; eine andere verflüchtigt sich ganz.

Der Baum im geschlossenen Walde muß die untern Zweige absterben lassen, der Stamm breitet, die Krone erhöht sich.

Goethe gibt zugleich zum Jugendleben Wilhelms eine feine Parallele, indem das Jugendleben Nataliens in den „Bekenntnissen einer schönen Seele“ erschlossen

wird. Wir begleiten so Natalie in ihrer Entwickelung, freilich in viel beschränkterer Weise, als den Helden. Das Genetische, auf dem in diesem Werke ein Hauptton liegt, muß natürlich bei den vornehmsten Figuren auf die Kindheit zurückgehen; sie erscheinen aber, wenn auch noch im bildsamen Lebensalter, doch bereits in bestimmter Weise fertig und vollenden sich nur vor unsern Augen. Die eigentliche Geschichte der Kindheit wird bei Wilhelm und Natalie nur als Erinnerung nachgetragen. Es gab keine andere Stelle, um die weit hinaus wirkende Puppenspielerei Wilhelms einzufügen, als gleich den Anfang. Wir sind aber da noch nicht genug in Sympathie mit dem Helden, um solche Erlebnisse bereits mit entsprechender Theilnahme aufzunehmen, und der Dichter hat Selbstironie genug, das mit einzuflechten, und daraus einen Charakterzug zu bilden, daß Marianne halb widerwillig und unaufmerksam zuhört. Der Dichter entläßt uns nicht aus der Theateratmosphäre; dem Helden begegnet immer Theater: gleich beim ersten Austritt Melina und dessen Frau; und als der Held nach der Pause der Jahre aufs Neue vor uns erscheint, alsbald zeigt sich wieder Theater in der Scheune, die Springergesellschaft, Philine und Laertes, der Harfner und Mignon, und es bricht nicht mehr ab. — Dem innerlich gespannten Sinne begegnet das, wornach er ausschaut, oder vielmehr alles Andere ist nicht für ihn da.

Man kann Goethe darüber tadeln, daß er den Bildungsuchenden den Weg aus der Kunst ins Leben machen läßt, während doch der umgekehrte natürlicher

wäre: aus Familie, Gemeinde, Staat erhebt sich die freie Bildung und die Kunst. Aber Goethe — es ist traurig, daß wir es gestehen müssen — reproducirte nur das deutsche Leben, wie es zu seiner Zeit war, und wie es zu unserm Jammer noch ist: wir haben eine Kunst, bevor wir ein bürgerlich festes, staatliches, nationales Leben haben; wir haben durch Goethe selbst, durch seinen Vorgänger Lessing und seinen Genossen Schiller eine hohe reiche Literatur, aber noch weit entfernt kein dem entsprechendes Leben.

Wilhelm Meister spielt zu einer Kriegszeit. Offenbar sind die Revolutionskriege gemeint. Wir sind auf dem Schlosse des Grafen, wo Wilhelm sich den ganzen Tag abmüht, um der Gesellschaft am Abend ein paar Stunden vergnüglich auszufüllen. Wir begegnen einem Prinzen, der als deutscher Heerführer nur französische Bildung kennt und im Kriege die Franzosen bekämpft. Wir sehen auf den Feldern Zelte, die abgebrochen werden; Marodeurs, die das Land umher unsicher machen; wir hören sogar, daß Lothario, den der Dichter als den vollkommensten thatkräftigen Charakter aufstellt, unter Lafayette im amerikanischen Freiheitskriege gekämpft hat; ja, der Baron Lothario entscheidet sich schon damals für die Gleichbesteuerung der Adelsgüter. Dennoch hält Goethe das eigentliche große Weltleben fern. Es ist nicht mehr, als manchmal etwas Theatergeräusch hinter den Couliſſen. Im Uebrigen spielt sich das ungebundenste Privatleben vor uns ab; ja, der Staat ist so wenig berücksichtigt, daß wir lauter paßlose Existenzen vor uns haben. — Wir ziehen mit

Wilhelm in der Welt umher, und beständig weiß der Dichter uns die lebhafteste Theilnehmung für alle äußern und innern Bewegungen einzuflößen; er hält gewaltsam jede Ablenkung fern.

Der pädagogische Roman — und ein solcher im weitesten Sinne ist Wilhelm Meister — bedarf noch mehr als der historische eines leichtbeweglichen Helden, der in die verschiedensten Schauplätze versetzt wird. Die Theilnehmung des Lesers ist hierbei eine doppelte. Wir schauen begierig aus, wie es dem Helden weiter ergehen wird in diesen und jenen Fährlichkeiten; andererseits nehmen Personen und Verhältnisse, die ihm begegnen, eine selbständige Bedeutung in Anspruch, so daß der Held nur die Verbindung bildet, um uns in die ganze Breite und Mannigfaltigkeit des Weltlebens einzuführen. Sehr leicht kann es kommen, daß Situationen und Begegnungen den Helden selbst zurückdrängen. Goethe weiß aber Alles so ebenmäßig zu gestalten, daß unsere Theilnehmung an dem Helden wie an den auf ihn einwirkenden Erscheinungen sich stets im Gleichgewicht erhält. — Der Dichter weiß uns so in Sympathie mit dem Helden und allen Begegnungen zu versetzen, daß wir mit reiner innerer Anmuthung Alles verfolgen, was sie erleben und erstreben. Der Held heißt unser Freund und ist unser Freund, und wir nehmen Theil an dem, was dem Freunde begegnet, weil es ihm begegnet und nicht bloß weil seine Erlebnisse von allgemein menschlicher Bedeutung sind.

Dennoch sind alle einwirkenden Figuren viel lebendiger, als die Mittelfigur, Wilhelm Meister, selbst.

Wir haben von allen Anderen viel festere Bilder als von ihm, wenn wir nicht die bezaubernde Jünglingsgestalt des Dichters dafür einsetzen.

Goethe wirkt nicht von Effekt zu Effekt, seine Hauptkunst zeigt sich darin, daß er einen reinen Zustand so lebendig ins Werk zu setzen weiß; er schildert das Zuständliche so, daß wir jene Wonne empfinden, die Faust als die höchste preist: Der Leser „spricht zum Augenblick: verweile!" — Nicht nur das Ziel ist Zweck, auch die Reise, auch der Weg ist Ziel. Schritt für Schritt gehen wir innerlich bewegt, ohne allzustürmisches Herzklopfen und doch mit anmuthender Beschleunigung weiter. „Wehe jeder Art von Bildung, welche die wirksamsten Mittel wahrer Bildung zerstört und uns auf das Ende hinweist, anstatt uns auf dem Wege selbst zu beglücken." So ruft Wilhelm (B. 8, Cap. 1) in ethischer Beziehung aus. Wir dürfen das auch nach der ästhetischen Seite anwenden.

Die Gelassenheit des Vortrags ist es vor Allem, die ein wohliges Behagen erzeugt. Der Leser gewinnt dieselbe lässige Ungebundenheit, die dem Helden eigen ist. Er kann über seine Zeit verfügen, sich da und dort ablenken lassen, wie es ihm gefällt, wie und wo irgend etwas lockt. Auch der Dichter hat Zeit genug; er läßt sich an einem guten Ruhepunkte nieder und gibt erläuternde Betrachtungen. Held, Dichter und Leser, alle haben Zeit genug und sind des guten Vertrauens, daß es zu jeder Stunde an Gefälligem und Abenteuerlichem, an ernster Betrachtung und leichtlebiger Laune nicht fehlen wird. Und das Beste dabei

ist, daß kein schweres und räthselhaftes Ereigniß im Hintergrund lauert, bis zu dessen Kundgebung und Lösung der Verlauf der Einzelereignisse nur mit halber Theilnehmung, als provisorisch, als widerwillige Verzögerung aufgenommen werden könnte.

Es mag hier auch am Orte sein, beiläufig darauf hinzuweisen, daß Goethe bei der umfassendsten Wiedergabe der Lebensbeziehungen alle criminalistischen Motive streng ausscheidet. Er faßt nur solche Conflikte, deren Austrag der dichterischen Jurisdiction allein zusteht, indem sie vor das innere Forum des ethischen Bewußtseins gehören. Und das ist und bleibt das eigentliche Gebiet der Poesie. Selbst eine Schuld, wie die des Harfners, faßt Goethe jenseits der Ringmauern des äußerlichen, weltlichen Gerichtes. Wir erleben ein Jenseits im purgatorium und empfinden nichts von der Stickluft des Criminalgerichtlichen.

Lockerung, Zersetzung und Neubildung der verschiedensten Lebensbeziehungen weist diese Dichtung auf. Das Thema der Geschwisterliebe wurde von andern Dichtern tragisch, von Lessing noch zur Ausgleichung führend, und von Goethe selbst als schließliches Mißverständniß behandelt. Hier wagt es Goethe, das Thema in seiner tieferschütternden Nachwirkung zu fassen; aber er rückt uns dieß lange aus den Augen und läßt den Harfner und Mignon einander nicht erkennen. Hier die Empfindungen einer Erkennungsscene zu artikuliren, das lag außerhalb der tonreichsten Scala dichterischen Ausdrucks. Der Dichter hält uns in räthselhafter Sympathie mit dem Harfner und die schließliche Auf-

klärung wird uns nicht durch die Person selbst, wo sie nur wild und erdrückend sein könnte, sondern durch den geordneten, ruhig bemessenen Vortrag des Medicus. Wir dürfen dem Harfner nicht mehr begegnen, nachdem wir sein volles Schicksal wissen; das würde zu einer Erschütterung und zu einem innern Widerstreite der Empfindungen führen, zu grellen Tönen, die mit der ganzen läßlich milden Instrumentirung dieses Werkes unvereinbar wären.

Und wäre uns die Geschichte des Harfners früher offenbar geworden, seine Charaktereigenthümlichkeit und deren Wirkung wäre dahin. Der Harfner äußert sich vornehmlich in Versen, singend. Die Prosa macht Tag um die Gestalten, und verscheucht den geheimnißvollen mystischen und dämonischen Dämmer; der Vers und die Musik begrenzt sie nicht, webt vielmehr einen Wolkenschleier der Unendlichkeit um sie.

Auch die Anderen sprechen nicht über den Harfner, räthseln nicht an ihm; er wird gelten gelassen, wie ein Elementarisches. — Sobald das Dämonische durchforscht und erklärt wird, schwinden seine Schauer. Eine tiefe Schlucht ist schaurig, eine zahlenmäßig ausgemessene ist es nicht mehr in demselben Grade.

Die Behandlung des Dämonischen erheischt strenge Oekonomie. Eine Figur, die dämonisch wirken soll, darf nur wenig reden. Durch Selbsterklärung oder Auslegung vom Dichter wird zu viel Tag um sie her. Wie in der Malerei im Schatten gehalten, muß sie auch in der Dichtkunst im Dämmer bleiben.

Die stumme Lippe des Harfners öffnete sich fast

nur im einsamen Liede, das er nicht Anderen, sondern sich selbst singt; und nun, da er auf ewig verstummt ist, erfahren wir noch seine Geschichte; er spricht zu uns herein aus einem entrückten Sein, und unsere Stimmung und seine Erscheinung bleibt im Bezirke des geheimnißvoll Dämonischen.

Wenn Goethe das geradezu Criminalistische vermeidet, so ist ihm doch noch das rein Pathologische dichterisch verwendbar. Schon im Clavigo haben wir die schwindsüchtige Marie Beaumarchais und im Wilhelm Meister Aurelie. Goethe hält uns aber auch hierbei das eigentlich Krasse, die unschönen Zuckungen der geplagten Creatur fern; er führt uns alsbald wieder in die freie Bewegung, wo wir frisch und leicht aufathmen.

Es gibt kein zweites Buch, wo Held, Dichter und Leser so mit einander in behagliche Vertraulichkeit gesetzt sind. Es stört keinen Augenblick die Illusion, daß der Dichter sich mit dem Leser bespricht und mit ihm in die Scene tritt. Goethe erzählt hier weder im Pathos des unmittelbar Geschehenden, noch als Erinnerung, wo Alles bereits erstarrt und abgethan. Er erzählt wie ein Mann, der das selbst erlebt hat, jetzt wohl darüber hinaus ist, aber doch noch mit innerster Wärme daran hängt. „O, daß ein solcher Augenblick nicht Ewigkeiten währen kann!“ ruft der Dichter aus, indem er erzählt, wie Wilhelm die Gräfin zum erstenmal küßt, „und wehe dem neidischen Geschick, das auch unserem Freund diesen kurzen Augenblick unterbrach. —“

Wir haben hier einen pädagogischen Roman vor uns, aber der Dichter gibt sich nicht als Führer, sondern nur als treuer erfahrener Freund des Helden. Nur manchmal kann er es doch nicht unterlassen, seinen weiteren und freien Blick kund zu geben. So schon Buch 1, Cap. 15: „Glückliche Jugend! glückliche Zeiten des ersten Liebesbedürfnisses! Der Mensch ist dann wie ein Kind ꝛc.“ Ferner Buch 3, Cap. 10: „Er hatte zu wenig Kenntniß der Welt, um zu wissen, daß eben ganz leichtsinnige und der Besserung unfähige Menschen sich oft am lebhaftesten anklagen ꝛc.“ Am Schlusse des 8. Cap. von Buch 3, wo es dann zuletzt heißt: „Wilhelm fing an zu wittern, daß es in der Welt anders zugehe, als er sich gedacht.“ Und Buch 8, Cap. 8: „Er wußte nicht, daß es die Art aller der Menschen sei, denen an ihrer innern Bildung viel gelegen ist, daß sie die äußern Verhältnisse ganz und gar vernachlässigen. Wilhelm hatte sich in diesem Falle befunden, er schien nunmehr zum erstenmal zu merken, daß er äußerer Hilfsmittel bedürfe, um nachhaltig zu wirken.“

Der Dichter, der den Stoff beherrscht und die gegenwirkenden Charaktere und Verhältnisse einordnet, stellt schon damit den Leser und sich selbst auf den unbeschränkten, zur freien Umschau aufgeschlossenen Standpunkt, während der Held im beschränkten Horizont befangen ist. Dieses Heraustreten aus dem Gesichtskreise darf aber nicht so weit gehen, daß das betheiligte Miterleben sich auflöst.

Goethe wendet auch jenes „Er wußte nicht“ und derartiges nur so weit an, um einerseits die

Spannung wegen der Fährlichkeiten des Helden zu dämpfen, oder auf die weitere Entwickelung hinzulenken und die Aussicht zu geben, daß der Held selbst von hier aus zu neuen Erfahrungen und Fortschritten gelangt.

In der ganzen Haltung dieser Dichtung ist die Selbstbetheiligung des Autors unverkennbar und sie geht in gleicher Weise auf den Leser über. Schon daß der Held hier immer „unser Freund" heißt, gibt eine eigenthümlich nahe Beziehung. Der Dichter spricht auch den Leser bisweilen an, bietet ihm Ausblicke, verbindet die Vorgänge mit anderweitigen Wahrnehmungen oder entschuldigt sich gar, daß er dieß und jenes zu weit ausführe.[1] Die Erzählungsweise in diesem Stadium ist nicht mehr der Erzählerton, der sich an die Form mündlichen Berichtes anlehnt; der Dichter schreibt für den Leser, und nur manchmal blickt das große Auge des Dichters über das Papier hinweg auf den Leser. — Es ist eitel Fabel und Schulsprache, wenn man Goethe den objectiven Dichter nennt. Er übte

[1] „Unsere Leser werden erlauben" heißt es oft bei breiteren Ausführungen, dagegen auch „wir verschweigen" bei leicht Abgethanem und Mißbehaglichem (Schluß von Capitel 14, Buch 5). Im Werther sagt Goethe noch in der Vorrede und in den Verbindungsstücken geradezu „ich;" in den Anmerkungen zu den Briefen bei Auslassungen und Umstellungen sagt der Dichter nothwendig „man;" im Wilhelm Meister heißt es stets „wir;" nur Einmal bei einer neuen Wortbildung gestattet sich Goethe noch das „ich." Buch 2, Capitel 5 heißt es von Madame Melina: „sie war, was ich mit einem Worte eine Anempfinderin nennen möchte."

jene höchste Gerechtigkeit, daß er jeden Charakter in seiner Art sich ausprägen ließ, daß er, soweit es dem Menschen gegeben ist, die Allliebe zeigte, die Keinen bevorzugt. Goethe gibt uns nie einen absoluten Bösewicht, wie Franz Moor, wie Richard III. Er läßt den Herrn im Himmel zu Mephisto sagen:

„Du darfst auch da nur frei erscheinen;
Ich habe deines Gleichen nie gehaßt.
Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen;
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh';
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen."

„Von allen Geistern, die verneinen!" Goethe faßt das Böse nur als Verneinung und stellt es nur in verneinenden Charakteren dar. Hier steht er ganz, und mit einer Plastik, die der Philosophie unerreichbar ist, auf seinem grundmäßig pantheistischen Standpunkte, der das absolut Böse nicht positiv bestehen läßt. Diese Universalität, diese spiegeltreue Auffassung der Menschen-Mannigfaltigkeit, dies ist die große Subjectivität des Dichters, die überall herausschaut. Hier ist die Einheit des Subjects mit dem Object und bewährt sich jenes Wort „eines alten Mystikers,"[1] zu dem sich Goethe bekennt:

[1] Plotin Enneade I, 6, 9.

„Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

„. . . im Auge wohnt ein ruhendes Licht, das bei der mindesten Veranlassung von innen oder von außen erregt wird.“ [1]

Vermöge der eingeborenen Universalität seines Naturells wurde Goethe den vielfältigen Welterscheinungen gerecht.

Hier liegt auch das Geheimniß der Goethe'schen Charakteristik, in der jede Persönlichkeit ihre eigene Lebensmelodie, ihre eigene Tonart hat. Dies läßt sich schon daran erkennen, daß es kaum möglich ist, Reden und Auffassungsweisen der einen Person auf eine andere zu übertragen. Philine, Therese, Natalie, man kann nicht leicht ein Wort der einen einer andern in den Mund legen. So kann z. B. nur Philine sagen: „Wenn ich dich liebe, was geht's dich an?“ während nur aus Theresens Munde das Wort hervorgehen kann: „Des Menschen Schicksal ist sein Charakter.“ [2]

Goethe charakterisirt und schildert die Personen, die er uns vorführt, nicht in abstracter Weise. Er läßt

[1] Farbenlehre (Werke 1851) Bd. 28, S. 14.

[2] Ἠθος ἀνθρώπου δαίμων ist das Wort von dem Ephesier Heraklit. Andere Beispiele von der Benutzung Heraklits finden sich in Makariens Nachlaß. Jac. Bernays Heraclitea I. S. 22.

sie handeln, reden, und uns ihren Charakter daraus erkennen. Es geht dem Dichter, der eine Person schildert, bevor wir sie kennen gelernt — zumal wenn er sympathisch für sie bewegt ist — leicht so, wie wenn man einen neuen Freund einem alten, längst bewährten und vertrauten mit einer gewissen Gewaltsamkeit nahe bringen will; es hindert dies eher die nähere und selbstthätige Bekanntschaft, als daß es sie fördert. Einfaches Waltenlassen ist dichterisch wie im Leben das Gemäßeste. Der Schaffensdrang des Dichters, dem die Gestalt voll und ganz in der Seele steht, muß sich zu jener Mäßigung abklären, die die Stetigkeit der Arbeit erheischt und aus welcher sich das ganze Gebilde endlich frei heraushebt. Goethe ist das Muster dichterischer Gelassenheit und Geduld. In seiner Selbstbeschränkung reicht er zugleich an jene Charakteristiken der Bibel hinan, in denen ebenfalls die Persönlichkeiten nicht abstrakt charakterisirt sind, sondern sich in Wirkungen und Reden bethätigen, Jedem deutlich werden, und nur dem Tieferdenkenden und Verbindenden immer noch deutlicher. Die Schrift enthält nicht zugleich auch ihre Exegese, diese ruht aber in ihr. — Nur manchmal kann sich Goethe nicht enthalten, ein vertrauliches Anrufen, das wie sanftes Schelten, oder wie gehaltenes Lob klingt, bei Nennung einer Person anzufügen; eben etwa wie ein Mensch, der die ganze Persönlichkeit und nicht bloß einzelne Thaten kennt, einen Abwesenden bezeichnet. „Das liebe Geschöpf, die geliebte, arme Creatur“ heißt Mignon oft, wie Philine „die angenehme Sünderin, die zierliche Sünderin.“

Goethe ist aber weit entfernt von dem bräuchlichen großthuerischen Humor, in dem der Dichter sich lustig macht über seine vorgeführten Figuren, und bei jeder Gelegenheit zeigt, daß er weit über dem beschränkten Horizont dieser Leute stehe.

Goethe behandelt vielmehr alle Personen und Verhältnisse mit einem stetigen und ruhigen Ernste. Selbst Charaktere, wie Melina und Serlo behandelt er nie mit einem souveränen oder wegwerfenden Worte. Die Lustigkeit und frohe Laune waltet in den Personen und Handlungen, nicht in der Behandlung des Autors und seiner vornehm herablassenden Haltung. —

Die Erzählung hat von der Gesangs-Abtheilung des Epos die Abschnitte in Buch und Capitel beibehalten. Die Eintheilung in Büchern ergibt sich wie die Knotenpunkte am Halme; dennoch bedürfte die Frage nach der methodischen Eintheilung in Büchern einer besonderen Erörterung. Die Entwicklung des Ganzen theilt sich oft von selbst ein, wie die Akte eines Dramas. Beim neuen Abschnitt wird wieder mit frischem Athem begonnen und der Wechsel der Personen und des Schauplatzes ergibt sich damit am leichtesten. Im Wilhelm Meister zeigt sich da zuweilen der lange Zeitraum seiner Ausarbeitung. Der Dichter beginnt oft mit einer allgemeinen Betrachtung, um sich und den Leser wieder frisch in die Stimmung und die Situationen zu versetzen; aber diese Betrachtungen sind stets zur Sache gehalten, und fügen sich leicht in die gelassene nicht eilfertig dem Ziele zudrängende Vortragsweise.

An physiognomischer Mannigfaltigkeit der Charaktere ist kein anderes Werk so reich wie Wilhelm Meister, und hier tritt sogleich eine eigenthümliche Kunstfertigkeit Goethe's hervor. Er läßt uns bei der ersten Begegnung und so fortwährend von Gestalt und Wesen nicht mehr sehen und erkennen, als eben der Held sieht und erkennt. Und weil die Personen nicht allgemein geschildert sind, in ihren Tugenden, ihren Fehlern, ihrem ganzen Behaben, so daß wir ein Programm ihres Wesens hätten, ist jede einzelne Kundgebung, in Erscheinung und Charakter, unserer Erwartung gemäß und doch überrascht uns wieder jede Besonderheit, als ob wir die Charaktereigenthümlichkeit immer neu und doch wieder mit unserer allgemeinen Vorstellung zusammenstimmend fänden. Befriedigung und Ueberraschung halten einander auf und ab die Wage. Der Leser sieht sich in seinen Erwartungen befriedigt und doch vom Dichtergeiste immer überboten. Wenn der Dichter z. B. Philine auf der Spazierfahrt Hut und Halstuch zum Wagen herauswerfen und verschenken läßt, so freuen wir uns über diese vom Dichter ausgeführte Handlungsweise, die unserer Vorstellung von diesem Charakter gemäß ist, und doch überrascht sie uns dermaßen, als ob wir die Charaktereigenthümlichkeit erst jetzt verstehen und begreifen lernten. Jede neue Wahrnehmung eröffnet uns eine neue unvermuthete Bekanntschaft in dem bereits Bekannten.

Man hat vielfach geirrt, wenn man glaubt, Goethe schildere seine Personen gar nie. Er thut dieß allerdings nie in einem fortlaufenden Signalement, ja, er

läßt uns manche Figuren zuerst mehrmals begegnen (wie z. B. Mignon), ehe er sie zu näherer Betrachtung darstellt. Ein auffällig stummer Charakter, wie der Harfner, wird gleich beim ersten Auftreten nach Costüm und Physiognomie lebensgroß geschildert (B. 2, C. 11). Bei dem Harfner ist das um so wichtiger, weil er immer nur als Erscheinung wirkt, nicht handelnd, oder auch nur debattirend eingreift. Auch Jarno, der Räthselhafte, wird beim ersten Auftreten gezeichnet (B. 3, C. 4), und eine spät in die Scene tretende Figur wie Therese, zu deren allmäliger Beschauung nicht mehr viel Zeit gegönnt ist, wird (B. 7, C. 5) genau beschrieben; sonst aber läßt Goethe die äußere Gestalt der eintretenden Personen nur in der Bewegung sehen, wo bald dieser, bald jener Zug erhascht wird, indem er eben jetzt wirkt. Dadurch entsteht jene mitbetheiligte, lebendige Wahrnehmung und jene Plastik, so daß sich die Gestalten Goethe's wie auf einer Drehscheibe befinden; wir können sie um und um drehen und das volle Licht auf das ganze Gesicht, auf Halbprofil und Rücken fallen sehen, und dieß bewirkt, daß die Gestalten mit festen Lebenszügen in unserer Erinnerung haften und uns aus dem Buche heraus ins Leben begleiten. Goethe geht aber in der physiognomischen Bezeichnung nur so weit, daß der Leser eine volle Gestalt aus seinem Bekanntenkreise einsetzen mag; daß der bildende Künstler, der diese Gestalt zeichnen wollte, festen Anhalt in den Angaben des Dichters und doch wieder Freiheit genug zur selbstschöpferischen, physiognomischen Ausprägung hat. Indem Goethe die Persönlichkeiten nicht sofort

ganz ausmalt, werden sie um so lebendiger durch die einzelnen Züge. Der Leser muß sich die Figur ausgestalten, und das macht sie um so lebendiger.

Wer kann mit Bestimmtheit sagen, wie eine so lebhaft in der Phantasie stehende Figur, wie Philine aussieht? Wir können sie uns etwas wohlbeleibt, bequemlich gekleidet denken, aber dem Leser bleibt die Freiheit, eine Lebensbegegnung, wie dem bildenden Künstler eine ebenmäßige Phantasiegestalt dafür zu setzen.

Wie Shakspeare in den Reden seiner Gestalten die Mimik und die Gestikulation immanent gibt und keiner äußeren Hinweise für die Agirenden bedarf, so gibt Goethe im Wort und Thun seiner Figuren die Erscheinungsweise derselben, und er hilft nur durch einzelne Züge zur Belebung nach.

In der Schilderung des Landschaftlichen wie in andern Detailschilderungen gibt Goethe nie mehr, als was in Einen Blick fällt. Er vermengt nicht, wie so oft geschieht, verschiedene Standpunkte, und deshalb erzeugt er die feste sachliche Schaubarkeit.

Die Landschaft hebt sich nie als etwas Selbständiges heraus, wir gewinnen nur manchmal einen Blick auf sie, eben im Auge der handelnden Personen.[1] Das Naturleben wird mit hereingezogen in das Empfindungsleben wie beim Volksliede, es bildet die Consonanz zur Stimmung und ist dadurch untrennbar mit

[1] Es ist hier immer nur von Wilhelm Meisters Lehrjahren die Rede, denn die Wanderjahre beginnen gleich mit abstrakt Landschaftlichem: „An grauser bedeutender Stelle ꝛc.“

ihr verbunden (so z. B. der Anfang von Buch 7). Die Landschaft, die Einwirkungen von Tages- und Jahreszeit — die im Drama bis auf ein Geringes zurücktreten — sind in der epischen Dichtung von großer Bedeutung. Goethe hält dies fest, aber er läßt sich nie zu Naturschilderungen verleiten, die um ihrer selbst willen gegeben werden und somit außerhalb des Werkes stehen und nur aufgesetzt sind. Wie Goethe in der Zeichnung der Gestalten das allzu Bestimmte, Porträtmäßige vermeidet und der Phantasie des Lesers noch genugsam freien Spielraum läßt, so vermeidet er noch mehr jede begrenzende, bestimmte Bezeichnung des Ortes und der Zeit.

Der Roman Werther spielt bekanntlich in Wetzlar, ohne sich sclavisch an die gegebene Oertlichkeit zu halten. Wilhelm Meister und die Wahlverwandtschaften haben deutsche Landschaft zum Hintergrunde, ja — noch näher gerückt — Mitteldeutschland oder Thüringen; aber alles lokal Kenntliche ist vermieden. Das gibt dem Dichter Freiheit genug, daß er Berg und Thal, Wasser und Wald, Berg- und Hüttenbetrieb und Landwirthschaft, Nähe einer Stadt und ländliche Abgeschiedenheit je nach Erforderniß einsetzen kann. Andrerseits bleibt auch der Vorstellung des Lesers die entsprechende Freiheit, und schließlich sind Charaktere und Verhältnisse nicht durch landschaftliche Besonderheiten bedingt und sie erscheinen in der Form des allgemein Menschlichen.

Ebenso ist auch die genaue Bestimmung einer Zeit mit ihren wechselnden Tagesstimmungen, die zu einer andern Periode nicht mehr so empfunden werden können,

bis auf ein Geringes vermieden. Selbst das Costüm ist nur wie nebensächlich angedeutet, so daß ihm nie eine besondere Bedeutung beigelegt wird.

Indem nun so Raum und Zeit allgemein gehalten sind, gewinnt die Dichtung die Freiheit an sich und ihre beständige unbehinderte Wiederaufnahme ohne Abzug des ethnographisch Bedingten und geschichtlich Vergänglichen. —

Im Satzgefüge beobachtet Goethe jene Schrittmäßigkeit — ein eigens von ihm geschaffenes treffendes Wort — so daß der Leser leicht und bequem mit fortwandelt. Es ist weder der kurzgehackte, sogenannte moderne Stil, der immer von Punktum zu Punktum springt, noch der latinisirende langathmige, der gern Alles in Einem Satze, mit vollgestopften Zwischensätzen unterbringt.

Goethe ist äußerst haushälterisch im Gebrauche von Bildern und nur, wo es gilt einen psychischen Vorgang in die Anschauung zu rücken, ergeht er sich in ausgeführten Bildern. So z. B. Wilhelm Meister Buch 2, Cap. 1, wo die Zerstörung im Gemüthe Wilhelms durch ein vorzeitig abgebranntes Feuerwerk veranschaulicht wird.

Die Gespräche, oder vielmehr die Besprechungen, die Goethe einführt, dienen wesentlich zur Charakteristik. Im Wilhelm Meister namentlich, wo es sich nicht bloß um Handlungen und Beziehungen, um Schürzung und Lösung eines Knotens handelt, sondern das Denkleben des Helden eigentliches Thema ist und eine breitere Ausdehnung erfordert wird; hier wo es darauf

ankommt, wie der Held die Lebenserscheinungen und zunächst das Kunstgetriebe sich assimilirt, da kann dieß natürlich sich nicht in Thaten ausprägen; es ist oft eben so wichtig, was der Held denkt, als was er thut. Klärung und Läuterung seines Denkens und Empfindens ist vorherrschende Aufgabe, und dazu sind natürlich Besprechungen aller Art erforderlich. Und wie die andern handelnden Personen Leben und Kunst auffassen und üben, zeigt uns der Hintergrund ihres Lebens und ihrer ganzen innern Entwickelung.

Mit besonderer Geschicklichkeit versteht es Goethe, zwei Menschen, die sich zum erstenmal begegnen, sich in der Weise gegenseitig aussprechen zu lassen, daß sie ihren Bildungsgang, den Hintergrund ihrer Wahrnehmungen, Anschauungen und Betrachtungen darlegen und den Dichter aller weiteren Charakterisirung überheben. Daneben ist hier noch der Monolog öfter angewendet. Es sind dies die inneren Orientirungsscenen des Helden wie des Lesers. Der Dichter setzt z. B. die Erwägungen Wilhelms am Scheidewege (Buch 4, Cap. 19) in einen Monolog. Es ist nicht zufällig, daß die erste Aufführung des monologenreichen Drama's, des Hamlet, in der ersten Entwickelungsstufe Wilhelms so einflußreich wirkt. Der Held selbst hat Aehnlichkeit mit Hamlet, natürlich im weitesten Sinne gedacht. Sein Denken geht immer der That weit voraus. Er wird zunächst zur Resignation geführt, daß das nationale Leben, die veredelnde Wirksamkeit, nicht von der Kunst aus zu erreichen sei, sondern sich durch vereintes Schaffen bürgerlich thätiger Menschen aufbaue.

In den Wanderjahren vermißt Wilhelm das Theater in der eigenthümlich formirten socialistischen Ordnung, und da zeigt sich, daß die Kunst erst die Blüthe einer schönen thätigen Menschengesellschaft sein soll.

Der pädagogische Roman geräth leicht in die Gefahr, zum didaktischen zu werden, indem man hier Lehren, Regeln und Erfahrungen einsetzt, die sich nicht geradezu aus den vorgeführten Ereignissen ergeben, sondern von anderswo her und aus allgemeinen abstrakten Betrachtungen übertragen werden. Selbst Goethe hat diese Klippe nicht vermeiden können. Wir werden schließlich doch mit großen Grundsätzen beschenkt und überrascht. Es wird uns das Facit mancher Rechnung gegeben, die wir nicht selbst gemacht.

Der Dichter greift über und will schließlich die Lebenserfahrung eines einzelnen bestimmt charakterisirten Menschen zur allgemeinen Lebensweisheit erweitern. — Die Dichtkunst gibt nur bedingte Wahrheiten, wie sie aus dem Charakter der einzelnen Persönlichkeiten sich ergeben. Indem Goethe nun unbedingte Wahrheiten bieten will, tritt er damit aus dem Reiche der Poesie in das der Philosophie, speciell der Ethik. Die Philosophie hat es mit der absoluten, von aller Individualität losgetrennten Wahrheit zu thun (darum nimmt die strengste so gern die Mathematik zum Beweise), die Poesie kann nur Wahrheiten, nicht die Wahrheit geben wollen.

Es tritt leicht ein, daß dem Dichter — zumal bei einer so langjährig fortgesetzten Arbeit — das Typische nicht mehr genügt, das in jedem Einzelleben

eingeschlossen ist; das Typische an sich soll gelten und aus dem Bilde des einen Menschenlebens soll geradezu ein Bild der Menschheit werden.

Seltsam abstoßend erscheint das Geheimleben des Thurmes. Wir sind da plötzlich aus der realen, faßbaren Welt in eine Fiction versetzt, die völlig aus der sich ganz natürlich fügenden Tonart fällt. Wir haben die Empfindung, als ob wir einen klar und verständig redenden Menschen, mit wohltönender Sprechstimme, auf einmal in ein Recitativ übergehen hörten, so daß er nun in einem gewissen Singsang seine Gedanken und Empfindungen darlegte. — Es muß aber darauf hingedeutet werden, daß Goethe in dieser ganzen Lebensdarstellung — das eigenartige Herrnhuterthum ausgenommen — das religiöse Leben vollständig ignorirt. Goethe macht nicht Opposition gegen dasselbe, er sucht eine neue Position, eine Symbolik, wie sie sich aus dem Individuum, aus einer auf weise Lebensbetrachtung gegründeten Menschengemeinschaft ergibt. Dieser symbolische Cultus erscheint als ein nur für die gegebenen Persönlichkeiten und ihre Gesammtstimmung festgestellter; er hat keine traditionelle, keine dogmatische Gültigkeit; er muß sich stets neu gestalten, je nach sich ergebenden Anlässen.

Wenn Schiller bei Besprechung seines Planes, eine Friedericiade zu schaffen, in der er das Leben Friedrich des Großen zu einer künstlerischen Epopöe ausarbeiten wollte, sich dabei vorbehalten hat, eine eigene mythologische Maschinerie zu bilden, so sehen wir hier einen Hinweis, daß es dem Dichter nöthig ist, das

moderne Leben in eine schaubare Repräsentation zusammen zu schließen, um den über und in den Ereignissen waltenden allgemeinen Gedanken anschaulich zu machen. Goethe sucht nicht nur neue heiligende Formen und Bildungen, er bildet hier bei dem Tode der Mignon, wie in den Wahlverwandtschaften beim Tode Ottiliens, eine Art neuen intellectuellen, poetischen Cultus. Die Sänge und Ceremonien, alle Weihehandlungen werden hier nicht zur feststehenden Litanei und ständigen Form, sie werden für das besondere Ereigniß immer neu geschaffen; der Drang der Stimmung ist im tiefsten Grunde der einige und derselbe, aber der Ausdruck hat die wandelnde Form, die sich immer neu erzeugt.

Von diesem Gesichtspunkte aus verliert dieses plötzliche Herausheben, oder vielmehr Emporheben vom gewöhnlichen Lebensboden, das Willkürliche und Anfremdende. Goethe läßt das Sinnbild dichterischen Schaffens seine beiderseitigen Kräfte entfalten: Pegasus, der in fester Schrittmäßigkeit den realen Lebensboden durchmessen hat, entfaltet frei sein in die Lüfte tragendes Flügelpaar. — —

Die Lösung der Lehrjahre ist voll von Gewaltsamkeiten und in der Schlußgruppe (Wilhelm — Natalie, Lothario — Therese, Jarno — Lydia, Friedrich — Philine) sind Verrenkungen herbeigeführt, die der Dichter durch neue Bewegungen wieder aufzulösen trachtet.

In den Wanderjahren gibt sich Goethe nicht mehr als Erzähler oder Aufzeichner, er spricht einfach von der Redaction vorhandenen Materials. In den Lehr-

jahren behandelt Goethe gleich Cervantes die Episode derart, daß das episodisch Gegebene wieder hineinwirkt in den Text der Handlung; in den Wanderjahren wird dagegen die Episode ganz und gar als bloß gelegentliche Unterkunft benützt.

Ich übergehe die anderweitigen Erzählungen Goethe's wie die Unterhaltungen 2c. und will nur einen Blick auf „Hermann und Dorothea" lenken. Durch dieses erzählende Gedicht wurde Goethe ein großer Mehrer des deutschen Geistesreichs. Er gab ihm zugleich die streng classische Form, zum unwiderleglichen Beweis, daß auch das moderne Bürgerleben sich zur stilvollen Auffassung eignet. Zu dieser in gebundener Rede gegebenen Erzählung sei hier nur eine Bemerkung angefügt, die unseres Erachtens nach noch nicht hervorgehoben ist. In „Hermann und Dorothea" hat es Goethe verstanden — was zu den höchsten Bedingungen der Kunst gehört —, die beiden Hauptpersonen so zu stellen, daß auf jede das besondere volle Licht fällt und keine durch die andere in Schatten gesetzt ist. Nur scheinbar tritt Hermann in Schatten vor der kernhaften resoluten Geliebten zurück, bei näherer Betrachtnahme steht er nicht minder im vollen Licht. Wesentlich ist hier aber auch eine künstlerische Besonderheit Goethe's, daß er die ganze Handlung von der Schlußscene aus rückwärts beleuchtet. Dorothea trägt den Ring am Finger, sie ist die jungfräuliche Wittwe, und das gibt ihr neben der mädchenhaften Anmuth und in sich ruhenden Schönheit, eine werkthätige nach Außen sich geltend machende Charakterkraft, die sonst nicht naturgemäß

wäre. In ihrem Schicksale erscheint sie dadurch auch als Repräsentantin der durch den Krieg verhängten Lebensnoth und des Unstetwerdens, gegenüber den gesicherten Existenzen; die ganze, große geschichtliche Noth und Auflösung, die eigentlich nicht in die Scene tritt, ist durch Dorothea lebendig in dieselbe gestellt, ohne die ruhige Fortbewegung des Gedichtes durch zu starke tragische Accente zu belasten und seine Beschlossenheit aufzulösen.

Die letzte Goethe'sche Dichtung in Prosa sind die Wahlverwandtschaften.

Werther ist die vollste Ausprägung der Subjectivität, die lieber untergeht als Concessionen macht und resignirt; Wilhelm Meister — der Gang zur Bildung. Das Naturrecht, daß Jeder alle in ihn gelegten Kräfte unbehindert ausbreite, muß seine Grenze erkennen in dem Gegenüberstehen gleichberechtigter Existenzen, wodurch das absolute Naturrecht, das noch eins mit der Naturmacht ist, sich auflöst; es muß sich von dem in der Gesellschaft herrschenden Gesetzesrecht bescheiden lassen. Es gilt, den Frieden mit der Welt zu machen, als Einzelner, eingeschlossen in die Gesammtheit. Nun ist der individuelle Friede da und jetzt treten wieder die allgemein menschlichen Fragen auf; zunächst die höchste metaphysische Frage von der Freiheit des Willens.

Wenn Spinoza sagt: „ich betrachte die Thätigkeiten und Triebe der Menschen, als ob von Linien, Flächen oder Körpern die Rede wäre,"[1] so ist dies jener ab-

1 Schlußworte der Einleitung zu Theil 3 der Ethik.

solut freie Standpunkt, der sich naturforschend dem Menschen und der Menschheit gegenüberstellt. Der Mensch und die in ihm wirkenden Mächte sind vor dem großen Ganzen betrachtet nichts als reine Naturkräfte, nach gleichen Gesetzen wirkend wie die uns umgebenden Naturgegenstände nach dem Gesetz der Schwere, der Anziehungskraft u. s. w. — Einen ähnlichen Standpunkt, ja fast den gleichen nimmt Goethe ein, indem er in den Wahlverwandtschaften die verschiedenen Menschen wie Chemikalien betrachtet; sie lösen sich, sie binden sich. Und so stellt er diesem Roman gleich das Bild der chemischen Wahlverwandtschaft vorauf. Der Dichter hält sich ebenso souverän den Menschen gegenüber wie der Philosoph; aber alsbald zeigt sich, daß das Object und das Verfahren bei dem Dichter ein ganz anderes wird als bei dem Philosophen. Der Philosoph hat es mit dem Menschen an sich zu thun, der Dichter mit den Menschen als Persönlichkeiten. Die Persönlichkeit ist nicht die Verkörperung irgend einer abstracten Eigenschaft, in ihr sind alle Eigenschaften gemischt, und indem der Dichter zur Gestaltung fortschreitet, gewinnen die Persönlichkeiten, gewinnt die Handlung ihr eigenes Leben, das nicht mehr nach den abgesteckten abstracten Linien sich bewegt. Der Dichter kann die handelnden Persönlichkeiten nicht als bloße Naturkräfte fassen, die an das Gesetz der Nothwendigkeit gebunden sind; wenn auch das Wollen im Ganzen unfrei und von Natur und Geschichte bedingt ist, die einzelne Willensthätigkeit bleibt frei, und hier tritt Schuld und Sühne ein.

Die Frage nach der Moralität des Geschehenden fällt weit unter den Gesichtskreis, in dem das Kunstwerk vom Dichter erfaßt wird. Es handelt sich ihm um naturrechtliche oder vielmehr um naturgeschichtliche Nothwendigkeiten, die nicht dogmatisch sein wollen für Einrichtung der Familie, der Gesellschaft, des Staates, da diese allesammt nicht mehr auf den bloß naturrechtlichen Bedingungen bestehen und sich fortbilden. Der Künstler schildert nicht gut und böse, um zu lehren gut zu sein u. dgl., die Schönheit allein ist hier maßgebend und je nackter und freier die Schönheit, um so unangefochtener ihr Bestand.

Werther und Wilhelm Meister sind der Roman des vollkommen ledigen Menschen, auch nicht durch Beziehungen zu Eltern und Geschwistern gebunden. Werther, Wilhelm Meister und Hermann sind Jünglinge, in den Wahlverwandtschaften stehen im Mittelgrunde nur noch gezeitigte Männer.

Was sich von sproßkräftigem Wachsthum hier aufthut, gleicht nur den frischgrünen Sommertrieben an den schon dunkelbelaubten Bäumen.

Stofflich betrachtet sind die Thema's der drei großen Romane epische, der Hauptton liegt auf den innerlich seelischen Vorgängen und auf den Einwirkungen äußerlich sich herandrängender Erlebnisse; diese drei Grundmotive ließen sich nicht in dramatisch schaubare Handlungen übersetzen.

Werther und die Wahlverwandtschaften bringen, an sich betrachtet, ganz dasselbe Thema, aber von ganz entgegengesetzten Ausgangspunkten aufgenommen. Werther

ist in verzehrender Liebe entbrannt zu einer Braut und stirbt gewaltsam. In den Wahlverwandtschaften ist der Conflikt doppelseitig, auch bei den ehelich Verbundenen, die sich innerlich trennen. Eduard und Ottilie enden tragisch in innerer Auflösung, der Hauptmann und Charlotte haben das tragische Geschick, ihrer so errungenen Freiheit nicht froh werden zu dürfen.

Aber nicht nur ähnliche Thema's, sondern auch ganz ähnliche Situationen geben dem Dichter ganz neue Motive und Behandlungsweisen. Es ist eine ganz ähnliche Scene im Wilhelm Meister und in den Wahlverwandtschaften: die Nacht, die die beiden Liebenden bei dem Kinde verbringen; dort Wilhelm und Natalie bei dem geretteten Felix, hier der Hauptmann und Charlotte bei der Leiche des Kindes — und so groß ist die Kraft des Dichters und sein tiefes Eingehen in die Bedingungen des Momentes, daß auch nicht der kleinste Umstand an die Aehnlichkeit der Situation erinnert.

Compositionell betrachtet ergibt sich, daß im Werther und Wilhem Meister der Leser wesentlich sympathisch bewegt ist; in den Wahlverwandtschaften dagegen wird er vor Allem in Spannung versetzt und beständig darin erhalten. Wir stehen alsbald und fortwährend einem bangen Räthsel gegenüber. Es gehört zu den höchsten, nur selten erreichten Erfordernissen der Erzählungskunst, das Sympathische und die Spannung gleichmäßig und gemeinsam in Wirkung zu bringen. Behagen und Unruhe schließen einander aus. Während es uns eilfertig zum Ziele drängt, in Furcht und Hoffnung, ist

das Verweilen im Momente nicht gegeben. Das Retardirende, das der Dichter nothwendig einsetzen muß, wird nicht zur Ruhe, denn immer lauert im Hintergrunde die sorgenvolle Frage nach der Lösung.

In den Wahlverwandtschaften hat es Goethe erreicht, die Spannung und das Sympathische zu vereinbaren. Wie die Herzen der Handelnden voll Unruhe hin und her bewegt sind, und draußen ruht der Park still gedeihend und bietet erfrischenden Anblick und der Geist vermag sich in tiefen Betrachtungen zu ergehen, so wechselt auch im Leser Unruhe und Behagen. Das Fatum schreitet heran, aber noch ist uns freies Aufathmen gegönnt.

Die Wahlverwandtschaften sind der Roman nach der Ehe. — Es ist von Bedeutung, daß bereits ein Willensakt eingetreten ist, der das Leben bindet.

Zwei Menschen, die sich vor Zeiten liebten, kommen erst nach allerlei Schicksalen, nachdem sie schon einmal verheirathet waren, zu ihrer endlichen Vereinigung, und nun zeigt sich, daß dieses Auffrischen einer ehemals lebendig wahren Beziehung, durch hinzutretende Personen und Umstände sich als Selbsttäuschung ergibt. Der Wille ist gebunden, das Gesetz der Gesellschaft wie andererseits das der Naturnothwendigkeit widerstrebt — die tragische Lösung ist unausweichlich.

Dies wiederum das Schema des Romans.

Während Werther in der vertiefenden Empfindung als Intuition erscheint, Wilhelm Meisters Lehrjahre in der breiten, episch behaglichen Ausbreitung die Expansion darstellen, hat Goethe in den Wahlverwandt-

schaften ein Muster der Composition gegeben. Hier ist Alles straff zusammengeschlossen. Es ist ein Aufgang, allmälig und streng, bis zur Peripetie, und von da der strenge Niedergang bis zum Schluß. — Schon die Exposition stellt Personen, Schauplatz und Stimmung, wie mit Einem Schlag vor uns auf. Die Oertlichkeit wird nur Einmal näher bezeichnet, indem (B. 2. C. 4) die Saalnixe hereinspielt; sonst hält sich der Dichter in der frei componirten Landschaft.

Die alten jungen Eheleute bosseln im Garten, das Dorf wird mit in die Parkanlagen gezogen, Alles unter ästhetischem Gesichtspunkte.

Es ist Bosselei und Spielerei, wenn auch im Großen, es ist nur sich selbst verläugnender Müßiggang. Man hat in sich selbst keine Quelle des Lebens und Thuns und äußerlich keine Nöthigung zur Thätigkeit. Es ist durchaus erforderlich, daß diese Gestalten keinerlei Beruf haben, als zu leben; aller Lebensbedarf ist von selbst da; und wie Werther und Wilhelm Meister abgelöst von allen Familienbeziehungen sind, um sich als Individuen auszuleben, ist man hier frei von jeder Berufsthätigkeit und dadurch in die Lage versetzt, dem Empfindungsleben allein nachzugehen. Wenn eine Leidenschaft sich aufthut, man kann ihr den ganzen Tag widmen, und es läßt sich auf mehrere Figuren anwenden, was Therese (Wilhelm Meister Buch 7, Cap. 6) von Lydia sagt: „sie hat gelernt, Leidenschaften als Bestimmung anzusehen.“ — Man möchte es gern als eine Ironie betrachten, wenn Goethe einmal den Kreis, in den er uns hier einführt, die „vollkommene Gesellschaft“ nennt.

Auch in diesem Romane spielt im Hintergrund eine Kriegszeit mit. Eduard zieht in den Krieg und kehrt „mit Ehrenzeichen geschmückt, rühmlich entlassen“ zurück. Welch ein Krieg dies war, wird uns nicht gesagt. Hier wäre eine Betheiligung am Leben außerhalb des geschlossenen Kreises noch viel störender. Vermöge der straffern Composition sind hier die Gegensätze einander schroff gegenüber gestellt. Luciane und Ottilie, Eduard und der Hauptmann, welche in sich vollendeten Gegensätze! Der Dichter lenkt von allen Seiten immer wieder auf sein Thema. Er führt das im Ehebruch lebende Paar ein, wie eine Objectivirung des sich beim Helden und der Heldin noch im Gedanken Bewegenden. Der Dichter versäumt nicht, uns immer den geraden und unbeugsamen Maßstab des Urtheils in die Hand zu geben, so daß alle Einwürfe, Bedenken und Widrigkeiten die der Leser empfindet, inmitten der Handlung selbst von einer mitwirkenden Person ausgesprochen und dadurch abgestumpft werden. Der Mittler ist der antike Chorus, hier als Fassung des gesunden Menschenverstandes. Freilich sind alle Derbheiten, Schärfen und Spitzen sogar im Ausdruck vermieden und umgebogen,[1] Laster und Sünde sind gesellschaftsunfähige Worte.[2]

[1] Goethe läßt den Maurer (im 9. Kap.) nicht individuell und selbstständig auftreten, er übersetzt ihn. Durch dieses Abtönen des scharf Individuellen wird eine gewisse Gleichmäßigkeit hergestellt, die dem Romane zumal in den Nebenfiguren die concrete Mannigfaltigkeit nimmt, ihm dafür aber auch eine gewisse classische Ruhe verleiht.

[2] Es ist von besonderer Bedeutung, daß Ottilie unmittelbar

In den gegenseitigen Aeußerungen und Erörterungen herrscht jener Burgfriede des Geistes, der uns im Tasso so wunderbar anmuthet; alles laute Geräusch ist weit abgehalten, man steht gewissermaßen immer über sich selbst, man hat vermöge der vollendeten Bildung die Kraft, sich ins Allgemeine zu ergehen, während das Innere stürmisch und subjectiv bewegt ist. Und eben diese stete Vergegenwärtigung der Kraft, sich über den Moment zu erheben, verstärkt dann das tragische Bewußtsein, daß es am Ende doch nicht möglich ist.

Ganz naturgemäß, und daher ebenso rein kunstgemäß, sehen wir den Hauptmann und Ottilie[1] eine

darauf stirbt, nachdem der Mittler das ungeschminkte Wort ausgesprochen und es doch in psychologische Ausgleichung übersetzen wollte (Theil 2, Capitel 18). „Du sollst nicht Ehe brechen, fuhr Mittler fort, wie grob, wie unanständig! Klänge es nicht ganz anders, wenn es hieße: Du sollst Ehrfurcht haben vor der ehelichen Verbindung; wo du Gatten siehst, die sich lieben, sollst du dich darüber freuen und Theil daran nehmen, wie an dem Glück eines heitern Tages. Sollte sich irgend in ihrem Verhältniß etwas trüben, da sollst du suchen es aufzuklären; du sollst suchen sie zu begütigen, sie zu besänftigen, ihnen ihre wechselseitigen Vortheile deutlich zu machen und mit schöner Uneigennützigkeit das Wohl der andern fördern, indem du ihnen fühlbar machst, was für ein Glück aus jeder Pflicht und besonders aus dieser entspringt, welche Mann und Weib unauflöslich verbindet."

[1] Zu Ottilie zeigt Goethe ein persönliches Verhältniß, und spricht das geradezu aus, wie sonst nie zu einer dichterischen Figur, und diese Lebensbeziehung geht auf den Leser über.

Im Bewußtsein, daß das Tagebuch Betrachtungen enthält, die nicht von Ottilien selbst sein können, deckt sich Goethe gegen diese Einsprache mit der Bemerkung, daß Ottilie wol Aufzeichnungen bekommen habe, aus denen sie sich Manches abgeschrieben;

Zeit lang — so zu sagen — abgekehrt. Es wird über sie gesprochen und über sie verhandelt, bis sie uns ihr Antlitz endlich zuwenden, und — da alle echte Dichtung immer wieder symbolisch wird — ist es wie (Thl. 2, Cap. 5) in dem lebenden Bilde, wo Luciane sich mit dem Rücken zeigt und ihr zugerufen wird, sie möge sich umwenden.

Es ist von großer Wirksamkeit, um die Theilnehmung des Lesers und seine Aufmerksamkeit zu erwecken, durch Personen, die innerhalb der Dichtung stehen, auf bedeutsame Persönlichkeiten vor ihrem Auftreten hinzuweisen. Wie im Leben, wird es aber dann der angekündigten Persönlichkeit besonders schwierig, nachdem durch Vorhersagung in bestimmter Richtung gespannt wurde, solche zu erfüllen und noch gar zu übertreffen, oder auch einseitige wohlwollende oder mißwollende Betrachtnahmen auf ihr gerechtes Maß zurückzuführen. Die Meisterschrift Goethe's vermag dem nachzukommen.

Es herrscht hier die strenge Oekonomie. Alles zufällige, folgenlose Hereinragen von Gestalten und Verhältnissen ist ausgeschieden, Alles wirkt nothwendig mit. Es ist wie ein Sonnensystem, aus dem kein Weltkörper

und es läßt sich in der That sagen, daß nicht nur, was aus einer Natur hervorquillt, sondern auch, was sie sich naturgemäß aneignet, zu ihrer Charakteristik gehört. Die Zertheilung des Tagebuchs in Bruchstücke ist ökonomisch wohl bemessen, sie bieten schicklich angebrachte Ruhepunkte, da das Tagebuch, weder dem Fortschritt der äußeren Handlung, noch der inneren Entwicklung dient.

herausfallen kann. Es kann als Zeugniß angesehen werden, wie sehr sich Goethe bei Abfassung der Wahlverwandtschaften des freien künstlerischen Behabens bewußt war, daß er die ästhetischen Gesetze mitten in die Geschichte einflicht. So beginnt der zweite Theil: „Im gemeinen Leben begegnet uns oft, was wir in der Epopöe als Kunstgriff des Dichters zu rühmen pflegen" u. s. w. So sehr solche Betrachtungsweise die warme lebendige Antheilnahme abzukühlen scheint,[1] ist es doch oft auch ein wirksamer Hebel, den Eindruck der Lebensbegegnisse dadurch zu steigern, daß man ihre der freien Dichterphantasie entsprechende Steigerung und Abrundung betont.

Selbst der Architekt und der Schullehrer wirken hier nothwendig mit; sie zeigen die Wirkungen der im Mittelpunkte stehenden Personen — namentlich Ottiliens — rückwärts in der Vergangenheit und in der bewegten Gegenwart. Alle Unterhaltung, alles Bilderbesehen und Musikmachen ist nur der fruchtlose Versuch, seinem Selbst und seinem Schicksale zu entgehen.

Man könnte sagen, es werden auch in den Seelen die vielgestaltigen bunten Feuerwerkskörper gefüllt und vorbereitet, wie sie dann auch äußerlich in der Katastrophe abbrennen.

So ist die Construction dieses Werkes die künstlerisch streng bemessenste. In der Spannung ist jene überraschende Schraubenkraft angewendet, vermöge deren

[1] Auch im Wilhelm Meister (Buch 1, Capitel 15) heißt es: „Was nur in Romanen und Komödien vorzugehen pflegt, sah er hier in einer unangenehmen Gerichtsstube vor seinen Augen."

sich nochmals eine Drehung ergibt, wo man bereits Alles festsitzend glaubt.[1] Das Kunstgemäße und die Kraft des Dichters zeigt sich im Drama, wie im Epos besonders auch in dem Bemessen desjenigen, was er hinter die Scene verlegt und was er vor unsern Augen abspielen läßt. Es geschieht oft, daß Unfähigkeit oder Furcht vor Unzuträglichkeit eine schwierige und gefährliche Ueberleitung dadurch umgeht, daß bei einem neuen Capitel eine vollendete Thatsache erscheint, deren Genesis und Abschluß gerade das Wichtigste ist.[2]

Dagegen schreckt der Dichter nicht davor zurück, das künstlerisch kaum Darstellbare zu erfassen. In der Peripetie hat der Dichter ein Wagniß versucht, das an die äußersten Grenzen der Kunst geht. Er verfolgt rücksichtslos das Problem der Willensfreiheit. Hier tritt ihm wieder die Strenge des Naturforschenden entgegen, der sich nicht davon abwenden darf, selbst in das, was sich allem Forscherblicke entziehen will, hineinzudringen. In der That hat hier Goethe — abgesehen von der gedoppelten Aehnlichkeit in der Gesichtsbildung des Kindes, die sogar Ottilie und der Hauptmann

[1] Auch sprachlich mag darauf hingedeutet werden, daß der Dichter den Schluß der Wahlverwandtschaften ganz im Präsens erzählt; auch sonst wird in hastigen stürmisch bewegten Scenen das Präsens statt des sonst gebrauchten Imperfects eingesetzt. Das Präsens ist hier die Sprache der innern Bedrängniß und Selbsttheilnahme des Erzählers.

[2] Nur in einzelnen Momenten, die aber nicht den Kernpunkt berühren, weicht Goethe der scharfen und eindringlichen Fassung aus, so z. B. Seite 304 „wir wagen nicht,“ Seite 315 „würde schwer zu schildern sein.“

bemerken, als ob sie selber eine Vorstellung ihrer eigenen Erscheinung hätten — seine sichere Meisterschaft bewiesen. Der Dichter gleicht dem Alpenführer, der uns über steile Spitzen und Schrofen geleitet: bei einem gefahrvollen abgrunddrohenden Punkte faßt der Führer mit starkem Griff den Wandersmann und reißt ihn hinüber, er läßt ihn nicht verweilen, erklärt ihm nicht: hier ist ein gefährlicher, ein heikler Punkt! Er zieht ihn darüber weg und erst drüben gibt er zu verstehen: Da war's nicht geheuer! Jetzt aber geht's wieder gemächlich bis an's Ziel.

Naturgemäß geht die Abwickelung eines Conflictes viel rascher vor sich als die Aufwickelung. Ein Stein, langsam zum Gipfel des Berges emporgetragen, rollt losgelassen schnell und um so schneller abwärts, je näher er dem Thale kommt. So ist es auch, daß Lösung und Schlichtung dichterisch aufgeworfener Conflicte im Verhältniß zur Schürzung ungemein rasch vor sich geht. Gemäß der Natur des in den Wahlverwandtschaften behandelten Thema's, vermag die große Künstlerkraft des Dichters den raschen Verlauf zum tragischen Schlusse so anzuhalten, daß noch Ruhe genug zu einläßlicher Erkenntniß und Ausklärung und zur Beantwortung aller wesentlichen Fragen gewonnen wird.

So abgerundet und in sich beschlossen nun auch dieses Werk vor uns steht, so bleibt doch am Schlusse die Verwendung des kirchlichen Apparates und der Hinweis auf die persönliche Auferstehung — rein künstlerisch betrachtet — durchaus fremd und äußerlich.

Der Dichter hat ganz jene anfängliche Aufnahme vergessen, in der er Wirkung und Gegenwirkung der Kräfte unter dem Gesichtspunkte der Naturkräfte und ihres Gesetzes der Nothwendigkeit erfaßte.

Es war dem gewöhnlichen Sinne schwer zu deuten, wie das Tragische nicht zum einfach Traurigen wird, indem eine Empfindung sich erfüllt und in sich auslebt. Der Dichter hilft sich mit einem ganz außerhalb der Vorgänge und Charaktere liegenden Motiv.

Der Gedanke der Unsterblichkeit, der Glaube an's Jenseits wirkt nicht inmitten der Handlung, ist nicht im Wesen der Charaktere begründet. Wenn auch in Ottiliens Tagebuch sich ein fast wörtlich ähnlicher Ausspruch findet, wie hier der Schlußsatz des Werkes, so war jener Gedanke doch nirgends ein Agens; er unterbricht keine Leidenschaft und bereitet keinerlei Resignation, er steht innerlich zusammenhanglos nur als Stimmung da. Wenn der Dichter nun schließt: „Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie (Eduard und Ottilie) dereinst wieder zusammen erwachen," so fehlt uns die feste Vorstellung wie dies sein könnte, ohne nochmals den Conflict aufzunehmen. Und gräßlich verschlungen kettet sich hieran die Frage: wie wird Otto, das arme Kind mit dem Doppelgesichte, das in Folge der leidenschaftlichen Scene zwischen Eduard und Ottilie in den Tod sank, wie wird das Kind erwachen? wohin sich wenden? Der Dichter gibt hier keine bestimmte Antwort und will keine geben...

Der Schlußaccord ist mehr ein allgemein musikalischer als ein faßlich ideeller und thatsächlicher.

Schiller hatte sich für seine späteren Lebenstage vorgesetzt, eine Geschichte der Römer zu schreiben, sein Sinn war immer auf das historisch Große, Gesammte gerichtet. Goethe baute in Allem seine große Subjectivität aus. Er gab uns damit ein volles normgiltiges Menschenbild und zuletzt noch das ganze Leben eines vollen Menschenalters. — Es bedürfte einer weitern Ausführung, um zu zeigen, welch eine große künstlerische Kraft Goethe in „Wahrheit und Dichtung" bewährt.

„Wo ist der Mittelpunkt der Welt?" wurde ein Weiser gefragt. — „Wo du stehst," war die Antwort. — Goethe hat den ganzen Horizont seiner Zeit, eben von seinem Standpunkte aus, künstlerisch fixirt.

In der Darstellung seines Lebensganges, seiner künstlerischen und persönlichen Selbstführung, hat Goethe die große Schwierigkeit überwunden, sich selbst weder zu unterschätzen noch zu überschätzen, sondern gerecht zu sein gegen sich und sein Zeitalter. Er war der Erste, der die Imponderabilien des Geisteslebens, die in der Völkergeschichte wirken, zu fassen vermochte, und so hat er auch der Kunst der Historie frischen, lebensvollen Inhalt gegeben. In seinem Wirken wie in seinem Sein ist er eine Quelle geschichtlicher und rein menschlicher Erkenntniß.

Die Selbstbiographie Goethe's vollendet seine allseitig heraus gearbeitete dichterische und menschliche Erscheinung. Diese Biographie, wie die nicht genug hochgehaltenen Eckermann'schen Gespräche und der reiche, noch immer unerschöpfte Briefwechsel, vollenden das

Bild des großgearteten Künstlers und Menschen, wie keine andere Zeit und kein anderes Volk solch ein umfassendes herausgestellt hat.

Die Werke Goethe's und sein Leben sind die beiden Seiten oder Erscheinungsweisen ein und derselben Substanz, und diese wird nur durch Zusammenschluß beider voll begriffen und erfaßt.

In seiner Selbstbiographie hat Goethe ein neues, wenn auch mit seiner bisherigen Vortragsweise vielfach zusammenstimmendes Muster der Erzählungskunst gegeben.

In seinen Romanen stellt sich Goethe nach verschiedenen Seiten hin exclusiv. Künstlerisch streng führt er nur die dem Thema zuwirkenden Kräfte ein und läßt die im gewählten Kreise stehenden Figuren ihre Eigenart kundgeben. Was aus anschließenden Kreisen durch Nebenfiguren hereinragt, wird in die allgemeine Stimmgebung abgetönt. Welche Wirkungen die Vorgänge und Ereignisse auf draußen stehende Personen und Kreise übten, und welche der geschlossene Kreis empfängt, das bleibt ausgeschieden und unausgesprochen oder wird nur kurz angedeutet.

Auch von der Gesammtwirkung der Zeit — abgesehen von Werther und einigen Producten der Verstimmung — hebt Goethe den Gang seiner Erzählungen sorgfältig ab. Nur in leisen Andeutungen ist der Witterungswechsel des Zeitlebens bemerklich.

In seiner Lebensgeschichte schließt Goethe den allseitigen Horizont der Geschichtsperiode auf und zeigt deren Einwirkung auf das Naturell.

Das Buch „Wahrheit und Dichtung" ist dadurch nicht nur eine Quelle zur Erkenntniß des Dichters, wie ihm Zeit und Lebensgenossen erschienen und demgemäß auf ihn wirkten, welche eingeborene Naturkräfte sie in ihm weckten und umbildeten, und welche Thatsachen sie zur Bewältigung darboten — dieß Buch ist auch eine lebendige Quelle allgemeiner Geschichtserkenntniß geworden und bietet in der Zeichnung von Charakteren und Verhältnissen, wie in der Fixirung von Stimmungen, eine Fülle des Lebens, so daß die Vergangenheit zur Gegenwart wird, wie sie es dem Dichter selbst geworden.

Eine Trias erhabener Geister hat auch auf Goethe eingewirkt und er bekennt sich als deren Jünger. Homer wird schon im Werther unter der Linde wiederholt gelesen; er ist für Werther-Goethe das einzige Buch, das unter freiem Himmel gelesen werden kann, und in der Dichtung selbst erkennen wir jene sachlich treffende Darstellung Homers, die Natur- und Menschenleben mit freiem Blick erfaßt und festhält. In Wilhelm Meister wird die tiefe Nachwirkung aus dem Einblicke in die Shakespeare'sche Welt aufgezeigt. Unausgesprochen in den Wahlverwandtschaften und ausgesprochen in „Wahrheit und Dichtung" wird die alles begreifende Weltanschauung oder wie es Goethe nennt (B. 14) „die alles ausgleichende Ruhe" Spinoza's bekannt. Neben Homer, Shakespeare und Spinoza glänzt im Sonnensystem der Geister der Stern Goethe im ureigenen ewig leuchtenden Glanze, und so oft wir uns in seinen Strahlenkern versenken und die Welt

umher in seinem Lichte betrachten, klingt es in uns wieder:

„Und wenn mich am Tag die Ferne
Blauer Berge sehnlich zieht,
Nachts das Uebermaß der Sterne
Prächtig mir zu Häupten glüht,

Alle Tag' und alle Nächte
Rühm' ich so des Menschen Loos;
Denkt er ewig sich in's Rechte,
Ist er ewig schön und groß!"

Schiller-Jubiläum.

Zur Feier des 10. November.[1]

Dresden, 6. Nov. 1858.

In der Sylvesternacht harren aller Orten Freundeskreise der Stunde, bis der Zeiger auf ein neues Jahr vorrückt. Wenn es dann um Mitternacht vom Thurme klingt und Alles sich erhebt, einander Glück zu wünschen und das neue Jahr zu begrüßen — Halt! ruft da ein Mann, zieht seine Taschenuhr heraus — Halt! Noch anderthalb Minuten Geduld, meine Verehrten. Auf meiner Uhr fehlen noch anderthalb Minuten, und meine Uhr geht ganz pünktlich.

Kennt nicht fast jeder solche sehr ordentlichen Leute, die jeden allgemeinen Rhythmus gern nach ihrer Taschenuhr reguliren?

Deutschland, ja die ganze civilisirte Welt hat zu gewärtigen, daß ein großes Fest durch Fanatismus einer privaten Pünktlichkeit gestört werden könnte.

Wäre es nicht eine peinliche, innerlich störende Empfindung, wenn der Schillertag — der nun im nächsten Jahr zu einer Jahrhundertfeier wird — in Ober-

[1] Allgemeine Zeitung vom 10. Nov. 1858.

flachsenfingen am 10. und in Unterflachsenfingen am 11. November gefeiert würde?

Es war von Gustav Schwab durchaus wohlgemeint, und als ehrlicher Forscher konnte er natürlich nicht verschweigen, daß im Marbacher Taufregister der Geburtstag Friedrich Schillers auf den 11. November eingetragen ist. Schiller wäre dadurch auch ein Sonntagskind, denn der 11. Nov. 1759 war ein Sonntag. Er hat aber in sich selbst eine neue Poesie gegeben und bedarf keiner von äußerlichen Thatsachen. Der Sonntag war nur, wie sich das öfter findet, der Tauftag.

Im Taufregister heißt es nur eodem getauft. Für das Kirchenbuch ist der Tauftag das wichtigste und der Geburtstag wird nebensächlich mit eingetragen. Es sind aus neuerer Zeit Beispiele bekannt, wo Tauftag und Geburtstag als dieselben eingetragen wurden, während sie Wochen aus einander lagen.[1]

Alle die Untersuchungen können indeß dahingestellt bleiben gegenüber der Thatsache, daß Schiller selbst, seine Angehörigen und seine Freunde während seines ganzen Lebens den 10. als den Geburtstag feierten. Das ist einfach entscheidend. Wir sind verpflichtet (abgesehen von den angedeuteten historischen Zweifeln), den Tag zu feiern, welchen Schiller selbst und seine Nächsten festlich begingen, und es sei hiemit nur die Mahnung ausgesprochen, jetzt, da es noch Zeit

[1] Im Weimarischen Jahrbuch Bd. 6. S. 225 ist dies ausführlich erörtert, und nach einem von Schillers Vater geschriebenen curriculum vitae der 10. Nov. bestimmt.

ist, alle Dissonanz zu vermeiden und, auf die bevorstehende Feier angewendet, der Worte Attinghausens eingedenk zu sein:

„Kein Ort der Freiheit (Feier) sei dem andern fremd,
Hochwachten stellet aus auf euren Bergen,
Daß sich der Bund zum Bunde rasch versammle —
Seid einig — einig — einig.“

Schiller und die Friedericiade.

Eine Andeutung. [1]

„Deine Idee, ein episches Gedicht aus einer merkwürdigen Aktion Friedrichs des Zweiten zu machen, fängt an, sich bei mir zu verklären und füllt manche heitere Stunden bei mir aus. Ich glaube, daß es noch dahin kommen wird, sie zu realisiren; an den eigenthümlichen Talenten zum epischen Gedichte, glaub' ich nicht, daß es mir fehlt. Ein tiefes Studium unserer Zeit (denn das ist der Punkt, um den sich Alles darin drehen muß) und ein ebenso tiefes Studium Homers werden mich dazu geschickt machen. — Ein episches Gedicht im achtzehnten Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding sein als eines in der Kindheit der Welt. Und eben das ists, was mich an dieser Idee so anzieht. Unsere Sitten, der feinste Duft unserer Philosophien, unsere Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz, Alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen harmonischen Freiheit leben, sowie in der Iliade alle Zweige der griechischen Kultur u. s. w. anschaulich leben. Ich bin auch gar

[1] Zuerst abgedruckt: Breslauer Montagszeitung 7. November 1859.

nicht abgeneigt, mir eine Maschinerie dazu zu erfinden, denn ich möchte auch alle Forderungen, die man an den epischen Dichter von Seiten der Form macht, haarscharf erfüllen. Man ist einmal so eigensinnig (und vielleicht hat man nicht Unrecht), einem Kunstwerk Classicität abzusprechen, wenn seine Gattung nicht aufs Bestimmteste entschieden ist. Diese Maschinerie aber, die bei einem so modernen Stoffe, in einem so prosaischen Zeitalter die größte Schwierigkeit zu haben scheint, kann das Interesse in einem hohen Grade erhöhen, wenn sie eben diesem modernen Geiste angepaßt wird. Es rollen allerlei Ideen darüber in meinem Kopfe trüb durch einander, aber es wird sich etwas Helles daraus bilden. Aber welches Metrum ich dazu wählen würde, ganz entschieden wählen würde, erräthst du wohl schwerlich. Kein anderes, als ottave rime. Alle anderen, das jambische ausgenommen, sind mir in den Tod zuwider, und wie angenehm müßte der Ernst, das Erhabene in so leichten Fesseln spielen! Wie sehr der epische Gehalt durch die weiche sanfte Form schöner Reime gewinnen! Singen muß man es können, wie die griechischen Bauern die Iliade, wie die Gondoliere in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jerusalem. Ich traue mir zu, schöne Verse zu machen und einige Strophen in den Künstlern werden dir keinen Zweifel darüber lassen. Auch über die Epoche aus Friedrichs Leben, die ich wählen würde, habe ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche seinen Geist unendlich poetischer entwickeln läßt. Die Schlacht bei Kollin und der vorhergehende Sieg bei

Prag z. B. oder die traurige Constellation vor dem Tode der Kaiserin Elisabeth, die sich dann so glücklich und so romantisch durch ihren Tod löste. Die Haupthandlung müßte wo möglich sehr einfach und wenig verwickelt sein, daß das Ganze immer leicht zu übersehen bliebe, wenn auch die Episoden noch so reichhaltig wären. Ich würde darum immer sein ganzes Leben und sein Jahrhundert darin anschauen lassen. Es gibt hier kein besseres Muster als die Iliade. Homer z. B. macht eine charakteristische Enumeration der verbündeten Griechen und der trojanischen Bundesvölker. Wie interessant müßte es sein, die europäischen Hauptnationen, ihr Nationalgepräge, ihre Verfassungen, und in sechs bis acht Versen ihre Geschichte anschauend darzustellen! Welches Interesse für die jetzige Zeit! Statistik, Handel, Landescultur, Religion, Gesetzgebung: alles dieß könnte oft mit drei Worten lebendig dargestellt werden. Der deutsche Reichstag, das Parlament in England, das Conclave in Rom u. s. w. Ein schönes Denkmal würde auch Voltaire darin erhalten. Was es mir auch kosten möchte, ich würde den freien Denker vorzüglich darin in Glorie stellen und das ganze Gedicht müßte dieses Gepräge tragen."

So schreibt Schiller an Körner drei Jahre nach dem Tode Friedrichs, am 19. März 1789.

Wir sehen, wie Schiller im größten Sinne den Stoff erfaßte, und wie er technisch das Heldengedicht derart zu behandeln strebte, daß es im umfassendsten Sinne ein National-Epos werden sollte. „Singen muß man es können etc."

Aber trotz der in obigem Briefe gegebenen sachlichen und formellen Hinweise läßt sich keine feste Vorstellung davon gewinnen, wie Schiller den theils spröden, theils massenhaften Stoff bewältigt hätte. Im Aussprechen dichterischer Pläne liegt immer so viel Abbrevirtes, das nur der eigen erregten Phantasie des Schaffenden klar ist; jeder Andere findet überall nichts als Fragen, und selbst eine ausführlich gegebene Struktur des Baues erleidet in der Ausführung oft die wesentlichsten Veränderungen durch die Productivität des Momentes. Schiller selbst schreibt später bei Ausarbeitung des Wallenstein am 27. December 1796 an Körner: „Ich finde, daß selbst der Plan bis auf einen gewissen Punkt nur durch die Ausführung reif werden kann.“

Es läßt sich nicht ermessen, von welcher Bedeutung für das ganze Nationalleben es geworden wäre, wenn Schiller seine Friedericiade in der That ausgeführt hätte. Bei dem Mangel allgemein historischer Institutionen, bei dem Mangel von Namen und Thaten, deren Nennung jedem Deutschen ein ganz bestimmtes Leben vor die Seele ruft, wäre solch eine allgemeine Einprägung eines der höchsten Geister durch einen der höchsten Geister von unermeßlicher Bedeutung. Denn gerade die Dichtkunst vermag Namen und Thaten in das allgemeine Bewußtsein zu stellen, wie keine andere Kunst, ja wie die Geschichte selbst nicht. In zweiter Reihe stehende Namen — wie Götz von Berlichingen, wie Wallenstein — sind durch die Dichter allgemein gekannt. Wie viel mehr müßte das einem an sich schon in erster

Reihe hervorragenden Namen, wie Friedrich der Große, zu Theil geworden sein.

Wenn auch Schiller später eine kühlere, ja oft sarkastische Empfindung gegen Friedrich II. hegte, und namentlich das, was Schiller „Caprice" nennt, immer hervorhebt, wenn er schon am 28. November 1789 an Körner schreibt: „Friedrich II. ist kein Stoff für mich, ich kann diesen Charakter nicht lieb gewinnen; er begeistert mich nicht genug, die Riesenarbeit der Idealisirung an ihm vorzunehmen," so lag eben darin nur der Unmuth, daß der so hochgehaltene und auf das ganze deutsche Leben so wirksame Mann dem deutschen Geiste so abhold und verschlossen war. Noch in dem Gedichte: „Die deutsche Muse" heißt es:

Von dem größten deutschen Sohne,
Von des großen Friedrichs Throne
Ging sie schutzlos, ungeehrt.

Ich möchte aber darauf hinweisen, daß, wenn Schiller auch nicht der Homer Friedrichs wurde, doch unverkennbar die Lebensgeschichte dieses Preußenkönigs von bestimmendem Einflusse auf Schillers Dichtungs- und Gestaltungsweise war. Ich sage nicht Friedrichs Schlachtenruhm und Regierungsweise. In der ganzen ersten Periode Schiller'scher Dichtungsweise, in der er vorzugsweise aus subjectivem Pathos schöpfte, bis über Don Carlos hinaus, kann man auf ein Motiv aus Friedrichs II. Leben hinweisen. Ich möchte nicht mißverstanden werden und muß darum einige Worte vorausschicken.

Die Dichtung erlöst die immanente Lebenskraft der Dinge und bildet zugleich aus Gegebenem und Erfundenem, oder wenn man es so nennen will, Objectivem und Subjectivem, wie es sich in diesem nach einer gewissen Logik der Phantasie entwickelt — ein Drittes, das das Leben der Wirklichkeit und das Leben des Gedankens untrennbar in sich schließt und ihre höhere Einheit darstellt. Die Dichtung führt Thatsachen und Gemüthsanlagen zu Consequenzen, zu strenger Fortentwickelung, die das baare Leben nur selten so evident zu Tage treten läßt. Diesem freien und zugleich naturnothwendigen Schalten mit den Objecten steht subjectiv die freie Gestaltung und Verwandlung der Eindrücke, eine Metamorphose alles Aufgenommenen, wie alles aus dem äußern und innern Leben Festgehaltenen zur Seite. Wie Regen und Sonnenschein und alle elementarischen Eindringungen in der Bildung von Blüthe, Blatt und Frucht enthalten sind, nur verwandelt, so daß wir sie in ihrer ursprünglichen Erscheinung gar nicht mehr vor uns haben — ähnlich ist auch ein Proceß in der Dichterseele. Das Empfangene wird ein anderes, aber aus ihm und aus seiner Zusammenwirkung mit Verschiedenem wird eben das neue Product.

Von dem hier angedeuteten Gesichtspunkte aus möchte ich zu der Betrachtung führen, daß Friedrichs des Großen Verhältniß zu seinem Vater und seine Flucht von erkennbarem Einfluß auf Conception und Ausführung in den Schiller'schen Dichtungen erster Periode war. Man darf als bestimmt annehmen, daß in Schillers

Jugendzeit und Heimath noch viel die Rede war von jenem Fluchtversuche Friedrichs, der eben bei einem Besuche Friedrich Wilhelms I. in Ludwigsburg von Sinsheim aus unternommen wurde. Marbach ist Ludwigsburg, dem damaligen schwäbischen Versailles, so nahe. Aus dem Aufsehen erregenden, von schweren gerichtlichen Untersuchungen gefolgten Fluchtversuche Friedrichs mußte sich eine nähere Kenntnißnahme des Verhältnisses von Vater und Sohn ergeben, und es ist historisch bekannt, wie dieß damals alle Gemüther erregte.

Bei aller begeisterten Aufnahme von Friedrichs fernerem Leben und Thun mag jener erste offenkundige Zerfall von Vater und Sohn, der zu Flucht und schwerer Verfolgung führte, im Dichtergemüthe Schillers tief gehaftet haben. Und es ist eine jener wunderbaren Parallelen des Lebens, daß Schiller, selbst zur Flucht gedrängt, zum jähen Bruche mit natürlichen und historischen Beziehungen zum schärfsten Bewußtsein der Gegensätze kommen mußte.

Der Gegensatz zweier Weltanschauungen, zweier Geschichtsepochen, die schroff einander gegenüber stehen, unvereinbar, unversöhnlich, und doch durch unzerreißbare Bande an einander gebunden, dieser Gegensatz läßt sich nicht schärfer präcisiren, als wenn er in Vater und Sohn Gestalt gewinnt.

Durch die ganze Reihe der ersten stürmischen Schiller'schen Dichtungen (mit Ausnahme Fiesco's) geht dieser Gegensatz von Vater und Sohn: der alte Moor und Karl, der Präsident und Ferdinand Walter, und zuletzt Philipp und Don Carlos. In diesem besonders

tritt das staatliche Princip — natürlich geschichtlich ganz anders gefärbt als in Friedrich und dessen Vater, und in den Personen variirt — in höchster Lebendigkeit heraus.

Es kann nicht davon die Rede sein, den Fluchtversuch des Don Carlos gerade als den übertragenen Friedrichs bezeichnen und Posa und Katte zu Einer Figur stempeln zu wollen; wer aber die Wandlung der dichterischen Motive, die Schwingungen der Phantasie kennt, wird einen Antrieb zur Gestaltung und tragischen Wendung in Posa, die sich auf Katte zurückführen ließe, nicht als zu willkürlich verwerfen.

Ich wiederhole, daß von unmittelbarem Anklang, von Wiederfinden gegebener Thatsachen hier nicht die Rede sein kann; es ist eben die Metamorphose der Dichtkunst, die wir hier im Auge haben müssen.

Man kann also in gewisser Weise sagen, daß Schiller seine Friedericiade in wesentlichen inneren Motiven, wie sie die Dichterseele besonders anmutheten und erregten, allerdings vollendet hat, wenn gleich nicht unmittelbar kenntlich und geradezu.

Und eben weil er ein Hauptmotiv, oder mehrere, bereits in anderer Gestalt und Fassung verwendet hatte, darum kam er, abgesehen von allem Andern, nicht zur eigentlichen Friedericiade.

Wer wird es sein, der, ein neuer Theseus, die Waffen Friedrichs und die Lyra Schillers zu ihrer Verherrlichung heraufzuholen vermag?

Wir grüßen ihn in das neue Jahrhundert Friedrich Schillers hinein.

Einleitende Worte beim Festmahle des Schiller-Jubiläums in Dresden.

Wir stehen mit einander auf der Schwelle eines Jahrhunderts, wir stehen tiefbewegt auf dieser Schwelle.

Was ist aus der Welt, aus unserer deutschen Welt geworden seit dieser Stunde vor hundert Jahren?

In einer kleinen Stadt am Neckar wurde ein Mehrer des deutschen Geistesreiches geboren. Denn wie die deutschen Kaiser Mehrer des Reiches hießen, so dürfen wir dieß stolze Wort auf den Dichter übertragen. Der Dichter schafft eine neue Welt *in* der gegebenen, *über* der gegebenen.

Friedrich Schiller hat uns Allen *unsterbliche* Brüder, Schwestern, Freunde, Lehrer und hohe Vorbilder gegeben, und sie wandeln fort von Geschlecht zu Geschlecht und sprechen: wir waren nahe denen, die *vor* Euch, *sind* es Euch und werden es denen sein, die *nach* Euch kommen.

Wer dürfte es wagen, das Wort zu finden für alle die tiefbewegten Herzen, die festlich hier zusammen kamen?

Der mir gestellten begrenzten Aufgabe gemäß will ich Ihnen nicht erklären, sondern nur kurz Sie daran

erinnern, was Schiller als Dichter und Aesthetiker uns Allen ist. Um von der Fülle des Stoffes nicht zu weit geführt, von dem erhabenen Moment nicht überwältigt zu werden, habe ich diese kurzen Worte festgestellt.

Zwei Dinge giebt es auf Erden, die immer dieselben, immer stetig wiederkehren, und doch immer neu empfunden werden. Diese beiden sind: Frühling und Liebe.

Und ein Drittes giebt es, das sie beide in sich vereinigt: der Sonnenschein, der über die Erde fließt, er ist festgehalten in ihm, die Blüthe duftet unverwelklich, der Vogel singt unaufhörlich durch ihn und die zitternden Pulse des Menschenherzens sind in wohltönende, nie verhallende Rhythmen gebannt durch ihn — der Dichter ist's, der Frühling und Liebe in sich eint und festhält in seinen Schöpfungen. Und wie Frühling und Liebe immer von neuen Herzen neu empfunden werden, so auch der Dichter. Jedes neue Geschlecht gewinnt ihn neu, Jeder findet in ihm das, was er sucht; denn die reine Kunst, die sich keinem beschränkten Zwecke unterordnet, hat das tausendfältige Leben in sich und gleicht der ewigen Natur.

Die Dichtkunst ist aber nicht bloße Naturgabe und vor Allem wie sie Schiller in sich und aus sich vollendete, ist sie zugleich das lautere Ergebniß klarer unbezwinglicher W i l l e n s k r a f t.

Wenn Schiller von der deutschen Dichtkunst singt:

Rühmend darf's der Deutsche sagen,
Höher darf das Herz ihm schlagen,
Selbst erschuf er sich den Werth;

so gilt das von seinem Selbst vor Allem. Mit Einem Wort: Schiller dichtete sich selbst.

Wenn man sieht, wie er von naturalistischen Anfängen sich aufbaute, rein und streng, wie ein edel bemessenes Kunstwerk, wie er die Lücken seines Wissens, die Unklarheit seiner Erkenntniß mit Drangabe seiner ganzen Kraft ausfüllte und klärte, so wird die Verehrung für das von ihm Geschaffene zugleich zur Verehrung für den Schaffenden.

Wir können kurz drei Epochen in Schillers Dichtung bezeichnen: die Gährung, die Klärung und die klassische Lauterkeit, und auf allen diesen Stufen klingt der Dreiklang seines und des deutschen Lebens wieder: Sehnsucht, bis zur kühnsten Empörung und tiefsten Elegie sich steigernde Sehnsucht nach reinschönen Lebensformen, Trieb nach Anschluß an eine große lebendige Gemeinsamkeit und Vertiefung in die großen Aufgaben der Menschheit. Die Vollkraft der in sich niedergehaltenen und doch unzerstörbaren deutschen Geistesmacht schnellte empor im kühnsten Widerspiel des Lebens. Genährt von den Vorbildern griechischen und römischen Heldenthums, entzündet von jenem Urfeuer, das unter der Oberfläche des verrotteten Zeitlebens brannte, trat Schiller mit einer unerhörten Macht in die Bewegung der Geister ein.

Geschick und Genius drängten ihn in sich zurück. Er mußte die gewordene Welt — die Geschichte, und die Welt der Möglichkeit und Gedankennothwendigkeit, die Philosophie, in sich durchleben. Dieses theils äußerlich aufgedrungene theils

innerlich nothwendige Versenken in Geschichte und Philosophie nach der ersten Sturm- und Drangperiode gab dem Dichter die höchsten Weihen. Wie die Priester des Alterthums, wie die Jünger der eleusinischen Geheimnisse in Abgeschiedenheit lebten, sich badeten um dann in das Innerste des Heiligthums zu treten, Opfer zu bringen, Orakel und die höchsten Lehren zu empfangen, so tritt Schiller, nachdem er untergetaucht in den Ocean der Geschichte, nachdem er die unbegrenzten Regionen des Gedankens durchflogen, neu verklärt in das Innerste der Dichtkunst ein, sich selbst zum Opfer zu bringen und aus sich selbst Orakelsprüche zu empfangen. Aus dem Versenken in Geschichte und Philosophie sind die großen Strebungen der Menschheit in Thun und Denken sein Selbst geworden, und darum haben nun seine Gestalten jenes Ueberlebensgroße, denn es ist das menschheitlich große Typische in ihnen. Die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts, die der Menschheit nicht möglich ist, sie ist in der Menschheit vollendet, die Schiller heißt. Die Menschheit, das ist der stetige Gesichtspunkt unter dem Schiller lebt und schafft, er wird aus dem begrenzten Ich zu dem großen Wir; sein Leben und seine Worte sprechen es aus: die Vollendung des Menschen als Individuum ist nicht letzter Zweck, der schöne Mensch lebt und wirkt für die schöne Menschheit.

Schiller hat aus sich das Ideal gemacht, das die Natur in ihm wollte, jenes Ideal, das, wie er selbst definirt, „aus dem Bunde des Möglichen mit dem Nothwendigen sich erzeugt,“ er hat die große Seele,

die die Natur ihm gab, treu bewahrt und zur schönen Seele gebildet.

Und darum schuf er nun die Ideale. Er hat die edeln Gewohnheiten in sich und handelt aus ihnen frei als geklärtes Naturell, er hat eine feste Stimmung seines reinen Seeleninstrumentes, dem er die reinsten Harmonien entlockt. Er hat sich ein Klima in seiner Seele geschaffen und erhalten, das unabhängig ist von den atmosphärischen Strömungen der Zeitläufe, und darum versetzt es uns sofort aus allen Zeiten und Stimmungen heraus in das Klima seines Geistes.

Durchmessen wir in Gedanken schnell jenen großen Bogen von den Räubern bis zum Tell, in dessen Worten und Gestalten wir freie Alpenluft athmen — so haben wir den Umkreis dessen, was der Dichter war, wurde und aus sich machte.

Schiller wird in der Regel mehr von seinem Inhalte als von seiner künstlerischen Macht und Formvollendung aus verehrt, so zu sagen mehr als Prophet wie als Dichter, mehr als Verkündiger ewiger Wahrheiten, wie als weiser Ordner des kunstmäßig gestellten Lebens. Und doch ist er gerade als Künstler, als bewußter Künstler doppelt groß. Es giebt keinen Zweiten außer ihm, selbst Lessing nicht ausgenommen, der über Wesen und Bedingungen der Kunst so weitgreifende umfassende Darstellungen gegeben. Und daß dieß der ausübende Künstler selbst gethan, ist von unermeßlicher fortzeugender Kraft. Er giebt uns nicht nur den Genuß seiner Dichterwerke, sondern auch die

Erkenntniß dichterischen Wirkens und der Dichterwirksamkeit in der Geschichte der Menschheit.

Was Schiller wollte und was er ist, er hat es selbst ausgesprochen mit den Flammenworten, in denen unsere Sprache neu aufloderte, mit jener Inbrunst — wir dürfen es stolz bekennen — die nur dem deutschen Denker- und Dichtergeiste gegeben.

Es ist nichts als die Wahrheit, wenn man sagt, Schiller ist der Dichter der Freiheit, der ungebrochenen, sich selbst aufbauenden Manneskraft. Es ist nichts als die Wahrheit, wenn man sagt: Schiller ist der Dichter des Vaterlandes — ja er hat dieses unbekannte Land, genannt Vaterland, für Viele erst entdeckt. Es ist nichts als die Wahrheit, wenn man dieß sagt, aber es ist nicht die volle, ist nicht die ganze Wahrheit. Schiller ist der Dichter der Schönheit, der schönen Menschheit; in seinen Schöpfungen hat er's gezeigt, in seinen Lehren verkündigt: es gilt vor Allem Dichten und Trachten nach der Schönheit, denn sie ist der Inbegriff aller bürgerlichen und menschlichen Tugenden. „In der schamhaften Stille deines Gemüthes," ruft Schiller dem Dichter zu: „erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie aus dir heraus in der Schönheit, daß nicht bloß der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife. Gieb der Welt auf der du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen." Jetzt, da der Rhythmus der Zeit zu einem neuen Jahrhundert anhebt, dürfen wir froh bekennen: Du hast der Welt, auf der du wirktest und noch wirkst, die

Richtung zum Guten gegeben. Durch Schiller und Goethe — es ist Pflicht, auch seinen Namen hier zu nennen, Schiller selber würde es nicht dulden ihn zu feiern ohne den erhabenen Genossen voll Anmuth und Würde — durch unsere klassischen Dichter ist der deutsche Geist eingetreten in den Olymp, der in unbewölkter Höhe über der Erde sich erhebt. Eine ununterbrochene Dynastie der höchsten Geister schließt sich an einander. Auf jener Aetherhöhe, wo keine Thäler und keine Buchten die Strömungen der ewigen Atmosphäre unterbrechen, da reicht von Homer, Aeschylus, Sophokles, Euripides zu Shakespeare, zu Lessing, Goethe und Schiller herüber eine ununterbrochene Kette.

Wenn wir uns denken können, daß es ein Weltgericht des Geistes gäbe, und die Völker treten heran und wer bist du? Ich bin das Volk des Sophokles, ich bin das Volk des Shakespeare, ich bin das Volk des Schiller — in jenen ewigen Höhen könnten sich die Völker nur nach denen nennen, in denen sich die höchste Ausprägung ihres innersten Seins und Strebens darstellte.

Wir sind das Volk Schillers. Ja, wie du dich selbst zum Ideal erhoben, so bist du uns zum Ideal unserer selbst geworden, dein Bild schaut uns an in der hellen Erkenntniß wie im Sagendufte als das Bild unserer selbst, und wie du trotz aller Drangsale nicht von Sorge, nicht von Krankheit niedergedrückt, deinen ewigen Zielen nachringst und sie glorreich errangst, so ringen wir trotz aller Drangsale unablässig dem Ziele zu.

Und wie die Gedanken deines Geistes zu lebendigen Gestalten geworden und unter uns wandeln in der Stille des Seins wie in der Bewegung des Lebens, so hast du, was dem Griechenvolke, dessen ewiges Muster dir vorstand, in solcher Umfassung, in solcher Allverbreitung nie gegeben war, uns ein Fest gegeben sonder Gleichen in der Geschichte. An des Jahrhunderts Schwelle erhobst du dein Volk vor sich durch dich. Seht die Flammenzeichen lodern auf den Bergen, seht die Flammenblicke zucken in Aller Augen, es ist Schillers Dichtergeist, der die Höhen erleuchtet, die Herzen entzündet. Die Mannhaftigkeit, die Liebe, die Schönheit, die du auf die Erde zaubern wolltest, sie sind zur Wirklichkeit geworden jetzt durch dich für dich.

Wir rufen es in das neue Jahrhundert hinein und ein Echo von Jahrhundert zu Jahrhundert antwortet uns, Millionen Stimmen, die noch ruhen in dem einzigen ewigen Werde der Schöpfung, rufen mit uns: Es lebt, es lebe der Geist Schillers.

Was war und was bleibt die Schillerfeier?[1]

Das beste Kennzeichen eines guten reinen Weines ist, daß die Nachwirkungen des fröhlichen Genusses nicht mit Oedigkeit und Verstimmung bezahlt werden müssen, und das beste Kennzeichen eines rein schönen Festes ist, daß im Geiste, in der Erinnerung, noch ein Festklang haften bleibt, wenn der äußere schon lang verklungen ist.

Es geschieht wol Jedem, daß er nach einer gehobenen Stimmung sich nur schwer wieder hineinfinden kann in das werkeltägige Thun und Treiben; man möchte jetzt etwas thun, das würdig wäre der Glückseligkeit, die die Seele erfüllte, und doch muß man wieder still da fortfahren, wo man am gestrigen Tage die Lebensarbeit ruhen ließ.

Wenn man draußen gestanden inmitten der großen Volksgemeinschaft, als ein Theil der großen Gesammtheit, ein Herz und eine Seele mit ihr, da kommt man sich, zurückgekehrt in seine Werkstatt, seine Schreibstube, seinen Lehrsaal rc. fast wie verloren vor, wie vereinsamt. Und doch muß man sich wieder drein

[1] December 1859.

finden, daß wir dem großen Gesetz der Arbeitstheilung unterthan sind. Aus dem zertheilten Wirken und Schaffen, Jeder für sich, Jeder das Nächstliegende, setzt sich die große Arbeit der Welt zusammen. Der Gedanke aber, daß man sich wieder einmal zusammenfand mit der großen Gemeinschaft der Zugehörigen, die jetzt mit uns athmen, speist die Seele wie aus tiefer nie versiegender Quelle, und giebt einen Frohmuth, der alles Thun mit frischer Spannkraft angreifen läßt.

„Freude schöner Götterfunken!“ Das Wort Schillers mit seiner prächtigen Weise von Beethoven klingt uns noch immer im Ohre und begleitet uns hinein in die werkeltägige Arbeit und hilft uns dieselbe besser und fröhlicher thun. Hunderttausende haben an Einem Tage das Lied gesungen an allen Orten; es verschwindet nicht mehr aus dem Munde des gesammten Volkes. Es ist eine große Errungenschaft, daß es jetzt einen Namen giebt, einen einzigen, den alle Deutschredenden kennen und nennen und verehren, und der Mann gehört keiner Confession, keinem vereinzelten Lande an. Er ist unser! spricht das ganze deutsche Volk. Er hat seinen Namen nicht durch Schlachtenlärm, nicht durch das Blut seiner Mitmenschen in das Gedenken der Nachwelt gesetzt, ja nicht einmal das Höhere, eine sichtbare Wohlthat, eine Erfindung, eine Entdeckung oder die Gründung einer dauernden Genossenschaft hat seinen Namen festgestellt und die Nachwelt zur Dankbarkeit verpflichtet; es war ein Mann, der nichts hatte als das Wort. Er hat Niemand etwas gegeben, davon

er sich nähre, kleide; er hat nur das Herz erwärmt und den Geist erhellt.

Verstummen müssen jetzt die Menschenverächter, die Ankläger unserer sogenannten materialistischen Zeit. Das war eine Huldigung für einen Mann, der Niemand mit Ehrenauszeichnung schmücken, Niemand belohnen kann, durch dessen Verehrung man keinerlei Genuß und Vortheil gewinnt — und gab es je in Deutschland, ja in der Welt ein Fest, das sich mit diesem vergleichen ließe?

Wer seinen Glauben an die Menschheit, an ihre reine Erhebung nicht anders befestigen kann als durch feste gegebene Thatsachen, durch unleugbare geschichtliche Ereignisse — nun denn, hier ist eine Thatsache, ein geschichtliches Ereigniß sonder Gleichen, das eines der schönsten Blätter in der Geschichte der Menschheit und vor Allem in der Geschichte des deutschen Volkes füllt. Wenn man dem Geheimniß nachgehen will, warum Schiller so mächtig wirkte und wirkt, so ist wol viel damit gesagt: weil er der Dichter der Freiheit und Menschenwürde ist, weil er seine Gestalten nicht nur belebte, sondern auch beseelte, daß nicht nur der Athem des wirklichen Lebens in ihnen ist, sondern auch der Duft des unvergänglichen Seins sie umfließt; das Letzte und Einzige ist und bleibt aber das: daß der Glaube an die Menschheit, sittlichen Adel und unbeugsame Willenskraft, die den Dichter belebten, uns in seinen Gestalten und volltönenden Worten entgegen tritt; sein Glaube wird dadurch zu dem unsern, lebt vor uns, in uns.

Schiller und seine Gestaltungen sind eine mächtige unbezwingliche Schutzwehr gegen die vornehmthuerische Verkommenheit und Verlebtheit, die, weil sie selbst keines reinen Aufschwungs fähig ist, auch alles Thun der Welt für eitel Possenspiel erklärt. Schiller ist und bleibt darum eins mit dem deutschen Volke, weil das deutsche Volk wie Schiller selbst, über alle Verzerrungen und Verunstaltungen des Lebens hinweg, an Schönheit, Freiheit und Menschenwürde glaubt und sie zu verwirklichen trachtet. Wir haben heut zu Tage keinen so großen Dichter wie Schiller, aber ein großer sittlich-geistiger Zug geht durch unsere Zeit, die des Dichters würdiger ist und ihn höher würdigt als seine Zeitgenossenschaft. Nur ein beschränkter Blick, der an dem Costüm der Erscheinungen haftet, könnte bei den materiellen Bestrebungen unserer Zeit verkennen, daß sie aus denselben, bewußt und unbewußt, die Ideale zu verwirklichen trachtet.

Wenn man in den vergangenen Novembertagen auf einem Bahnhofe weilte — dort ist jetzt der Pulsfühler des Zeitlebens — wenn man durch eine Stadt ging und überall den Namen Schiller hörte und Vorbereitungen zur Feier seines hundertjährigen Geburtstags sah, konnte man sich fragen: Was ist denn das? Hat sich der Kiffhäuser geöffnet? Hat sich die Messiashoffnung des deutschen Volkes erfüllt? Ist der Mann erstanden, der Deutschland in sich einig und groß und frei macht?

Nein, Deutschland feiert den hundertjährigen Geburtstag seines Dichters. Wie? Ein Dichter? Kann

der das gesammte Volk so begeistern? Oder ist das auch eine jener gemachten Aufregungen, bei denen es dem Volke nur darum zu thun ist, Hoch zu schreien, Spektakel zu sehen, gleichviel, gelte das, wem es wolle?

Ein solches Fest läßt sich nicht machen. Das wächst von Innen heraus.

Das wird keiner bestreiten, der die Feier irgendwo mit erlebt und unbefangen die Berichte aus allen Ländern und Städten übersieht.

Es gibt keinen zweiten Mann, der so gefeiert werden kann wie Schiller, und es giebt kein zweites Volk, das seinen Dichter so feiern kann wie das deutsche.

Das sind zwei Punkte, die unbestritten feststehen und an die sich eine Folgenreihe herzerquickender Ergebnisse anschließt.

Ein Geistesheld ist der Held des deutschen Volkes. Wenn andere Völker ihren höchsten Ruhm darein setzen, über andere Völker, über fremde Länder und Meere zu herrschen, sich in der Eitelkeit spiegeln, die ersten zu sein und jedem Despoten zujauchzen, der diesen Kitzel des Ehrgeizes befriedigt, so sind wir freilich keine solche Schwärmer mehr, daß wir uns im Reiche der Ideen genügen, nichts als ein Bücherleben führen und die Schulmeister des Universums sein wollen; wir streben nach gerechter Anerkennung unseres Werthes und unserer Bedeutung in der Gesammtheit der Menschheit. Das ist äußerliches Bedürfniß. Unsere innigste Befriedigung finden wir aber darin, daß wir uns innerlich wahr, gut und stark wissen. Zum Aufbau dieser

innern Macht bedarf es keiner Besiegung, keiner Uebervortheilung eines Andern. Das was die Diplomaten das europäische Concert nennen, wird vom Kern der deutschen Nation ganz anders verstanden und gewollt: wir hoffen und erstreben, daß jede feste Nationalität in der großen Weltharmonie rein und lauter ihre Stimme habe.

In der Vorrede zu seinen frischen Liedlein, die zu Nürnberg im Jahr 1552 erschienen sind, sagt Georg Forster: . . . . „Spielen, Fechten, Ringen, Springen sind dahin gerichtet, daß sich ein Jeder nur aufs Beste befließe, damit er dem Andern möchte überliegen, angewinnen und zu bevortheilen. Die Musik — das Lied — aber hat kein anderes Fürhaben, denn daß sie gedächte, wie sie nur die Einigkeit der Stimmen mit allem Fleiß möchte erhalten und aller Mißhellung wehren.“ Hier liegt ein Grund, warum ein Dichter ein Held des deutschen Volkes ist. Was ich durch den Dichter in mir gewinne, beeinträchtigt Niemand, keinen im eigenen Volke und keinen im fremden Volke; im Gegentheil, je mehr Menschen an der schönen Empfindung theilnehmen, um so höher ist sie, und da ist es Schiller, der, weil er ein Deutscher war, die ganze Menschheit umfaßte. Und Schillers Leben selbst ist wie das Urbild deutschen Lebens. Das Volk kann keine Dichtung lieben ohne den Dichter. Der höchste Gedanke muß Gestalt, muß persönlichen Namen gewinnen; erst dadurch ist er allgemein faßbar und nennbar. Man kann ästhetisch darüber streiten, in welchem Betracht die Werke Goethe's vorzüglicher seien; Schiller

war ein Kämpfer, und das Leben dieses Kämpfers und Siegers ist zum Urbild deutschen Lebens überhaupt geworden. Schiller sagt selten „Ich“ in seinen Schriften, er lebt nie in sich, denkt nicht an sich, er hatte keinen Spiegel in seiner Arbeitsstube, er beobachtete nicht sich, sondern die Welt, die große, ganze, wie sie vor seinem Geistesauge sich gestaltete; er macht aus seinen privaten Lebensereignissen keine Dichtungen, er lebt immer ein zweites Leben, das er in sich hegt und sein Ich tritt lebendig verklärt heraus in Allem, was er schuf. Es geht die Sage — und sie ist wunderbar bezeichnend, wie das Volk seine Gedanken immer plastisch ausbildete — es geht die Sage, daß als man Schillers Leiche öffnete, man kein Herz in ihm fand; er hatte es aufgebraucht für das deutsche Volk, für die Menschheit. Das Volk, das deutsche Volk, in der Heimath wie in der Fremde und Verbannung, hat es ihm vergolten; Millionen Herzen schlugen höher für ihn, und wer eine Fackel trug, wer Hoch rief, wer ein Licht vor sein Fenster setzte am 10. November, glaubte und wollte bezeugen, wie gern er vergelte dem, der ihm wohlgethan und der für ihn gelitten. Und eine große Thatsache hat sich herausgestellt, die wir stolz hinhalten allen Verleumdern des Volkes: die echte freie Liebe ist die beste Disciplin. In allen Städten wogte es durch die Straßen bei Tag und bei Nacht, und Schillers Geist war es, der diese Disciplin übte. Das ist eine Thatsache, die wir dem Hochmuthe im Inlande und dem Hochmuthe des Auslandes entgegenhalten dürfen.

Gebt dem Volke erhabene große Ziele und ihr

findet ein wohlausgerüstetes, festes, der Selbstregierung fähiges Volk.

Der Gedanke an Schiller und was von ihm in die Herzen gedrungen, ist wie ein stehendes Heer im Gesammtbewußtsein des deutschen Volkes, das sich ruhmvoll bewährt hat und noch ferner bewähren wird.

Und wenn wir die Namen aufzählen wollten, mit Uhland und Jacob Grimm an der Spitze, die durch alle Städte und Länder ihrer Begeisterung für Schiller Worte gaben — es ist keine zweite Nation auf Erden, die ein besseres Contingent der Geister stellen könnte. Ein Volk, das eine solche Reihe Männer zählt, die stark in sich, dem reinen Geiste huldigen und der Nation ihr Ziel vorhalten, ein solches Volk ist berufen im Rathe der Völker seine Stimme zu erheben, und es bedarf nur der Einheit seiner zersplitterten Kräfte, um groß und mächtig ein Hort des reinen Menschenthums zu sein.

Ohne tumultuarischen Lärm, mit der Macht der stillen Erkenntniß hat bei dieser Feier der unverwüstliche nie zu unterdrückende Gedanke der Einheit des deutschen Volkes mit stiller Andacht alle Herzen erfüllt.

Daß Schiller uns Allen angehört, keiner Provinz, keiner Confession, keiner Partei, das war die Glorie dieser Tage, die überall leuchtete; denn Schiller ist das Symbol der geistigen Einheit des deutschen Volkes.

Die gesammte deutsche Nation, von den Akademien bis in die Werkstätten hat Zeugniß abgelegt, wie sie sich zum deutschen Geiste bekennt, und Schiller ist und

bleibt der Fahnenruf zur schönen Menschlichkeit, zur deutschen Brüderlichkeit und nationalen Kraft.

Der 10. November 1859 ist ein reinschöner Siegestag des deutschen Volkes. Der Wille des deutschen Volkes ging in Eintracht mit den eingesetzten Behörden, und mochten auch Manche widerwillig sein und die Angstmänner jede Zusammenströmung der Masse fürchten, die Forderung des Volksgeistes war zu mächtig, als daß man ihr widerstehen konnte. Glorreich leicht wurde aber das Geschrei der Zeloten besiegt, ja, es wurde fast kaum gehört. Mochten sie zetern über die Vergötterung eines Menschen, Wehe rufen über den argen Heiden Schiller — die Nation hörte diese Stimmen kaum, sie kannte die Grenzen der Verehrung, die einem reinen Menschen gebührte, und sie wußte und bezeugte es laut, daß die innere Religion und Menschenliebe nicht im Erbpacht einer bestimmten Formel steht. Wer einen Mann wie Schiller, ein Herz voll Liebe und Hingebung für seine Mitmenschen, das sich selbst zum Opfer brachte, um der Welt das Reine zu künden — wer einen solchen Mann in Bann und Acht erklärt, hat sich ausgeschlossen von der Menschenhoheit, und der große unaufhaltsame Zug der Menschenerhebung geht über ihn weg.

Am 10. November 1859 ist Schiller millionenfach neu geboren im Herzen des deutschen Volkes. Die deutsche Schuljugend hat an diesem Tage ein Erinnerungszeichen erhalten, das von unberechenbaren Folgen sein wird. Wir Alle, Groß und Klein, haben ein geschichtliches Ereigniß mit erlebt, das zu den denkwürdigsten gehört.

Schiller ist der Genius Deutschlands, der Schutzgeist des deutschen Volkes geworden, und er wird es immer mehr. Schiller selbst hat gehalten, was er Posa dem Don Carlos zurufen läßt: „Achte die Träume deiner Jugend!“ Alle Wandlungen, die das Leben und die Wissenschaft in Schiller erzeugten, haben ihn nicht abgelenkt von dem heißen Thatendrang, der seine erste Jugend entflammte. Die That und immer die That war's, die stets aufs Neue seine Begeisterung entzündete, die That für das Vaterland und die Menschheit, kein bloßes stilles Ausbauen der Empfindung und die Welt ihren Gang gehen lassen. Es ist gut und nöthig, auch unserer Jugend immer wieder zuzurufen: „Achte die Träume deiner Jugend,“ die Träume von Menschenwohl und Vaterlandsgröße. Laß dich nicht irren von der großthuerischen Genußsucht, die die glühende Begeisterung für Alles was das Leben lebenswerth macht, alle Hingebung für das Edle und Große, allen Opfermuth, als bloße Kinderkrankheit dir herabsetzen will. Wir müssen im Leben lernen die gegebenen Verhältnisse erkennen und aus ihnen heraus das Dasein neu gestalten; wer sich aber das Heiligthum der Begeisterung entwenden läßt, hat sein bestes Selbst aufgegeben und lebt nur noch ein fremdes Dasein.

Und noch eine große Lehre hat diese Jahrhundertfeier gegeben: Nachruhm ist kein leerer Schall. So weit die Kunde von der Bildungsgeschichte der Menschheit reicht, gab es noch nie ein Fest diesem gleich. Nicht so bald wird einer erstehen, der das Gleiche erringt, wer aber das Gute und Schöne wahrhaft liebt,

wird sich freuen und in sich genügen, daß er dem danken kann, der das Gute geschaffen.

In zahllosen Stuben hängt nun das Bild Schillers, es kann nicht ausbleiben, daß sich die Wißbegierde immer mehr und immer weiter dem zuwendet, was der Mann mit dem mild schwärmerischen Ausdrucke seines Antlitzes war und leistete; die ihn bisher kannten, werden ihn neu kennen lernen und sich in die Reinheit seines Wesens vertiefen, und Unzählige werden seine Worte zum Erstenmal aufnehmen in ihr Herz.

Der Tag des 10. November wird, wir hoffen es, ein ständiges Fest für alle Deutschen bleiben, und wenn wieder die Jahrhundertfeier von Schillers Geburt über der Welt aufgeht, wer kann ermessen, in welchen großen weiten Kreisen der verehrte Name heimisch geworden. — Weß ist das Bild, das neben Schiller hängen wird? Wir hoffen, es ist ein ebenbürtiger Held der geschichtlichen That, der die deutschen Herzen mit Kraft und Liebe eint.

Fichte.

Denkrede auf Fichte.[1]

Es war an einem Frühlingstag wie heute, die Lerche schwirrte trillernd über den wogenden Feldern, der Kukuk rief vom Walde und vom blühenden Birnbaum am Bach schmetterte der Fink seinen fröhlichen Sang — da stand am Bache, hinter dem Elternhause im Dorfe Rammenau ein ärmlich gekleideter Knabe und hielt ein kleines Buch in der Hand. Er hebt es hoch, wie zum Wurf, aber schnell drückt er das Buch wieder an die Brust; er kann nicht davon lassen. Der Vater, ein armer Bandweber mit mehreren Kindern, von denen der Knabe das älteste, hat diesem, weil er brav und fleißig, die wundersame Historie vom gehörnten Siegfried vom Jahrmarkte zu Camenz heimgebracht. Aber das so wohlgemeinte Geschenk wurde ein arger Verführer. Bibel und Gesangbuch wurden vernachlässigt, in zauberischem Zuge folgt die Phantasie des Knaben immer den kühnen Abenteuern des wohledlen Recken Siegfried.

[1] Gehalten bei der Jahrhundertfeier am 18. Mai 1862 im Viktoriatheater zu Berlin. Es war mir auch hier wieder das einleitende Wort gegeben, und folgten darauf Gesänge und zwei andere Reden, die die Universitätswirksamkeit und die politische Bedeutung Fichte's näher darzulegen hatten.

Der Lehrer und der strenge Vater schelten den einst so freudig Belobten.

So steht nun der Knabe da und hält sein Lieblingsbuch ans Herz gedrückt; drin in dem jungen Herzen aber dämmert es: thue ab Lust und Neigung, die dich von dem Einen Nothwendigen, der Pflicht verführen. Die junge Hand faßt krampfhaft das Buch, der junge Arm hebt sich — und mit aller Macht schleudert er das so zaubervolle, innig geliebte Buch in den Bach und sieht es mit den Wellen davontreiben.

Hinter dem Hause des Bandwebers in dem kleinen Dorfe Rammenau übte ein siebenjähriger Knabe den kategorischen Imperativ, den zur selben Stunde Immanuel Kant im fernen Königsberg als Grundsatz alles sittlichen Lebens lehrte — und der Knabe hieß Johann Gottlieb Fichte.

Es gibt eine Vorbildlichkeit im Dasein — ihr Gedenken wird nur oft im Gedränge der Erinnerung verweht und verwischt.

Es ist nicht immer eitel rückdichtender Mythus, wenn die Volkssage den Heroen vorbildliche Ereignisse und Handlungen in ihr Jugendleben hinein versetzt.

Hier steht eine solche That im hellen Tag der Geschichte.

Die Frühlingssonne leuchtete in die flammenden Wangen des Knaben, der berufen war, noch manche wundersam anmuthende Historie in den Strom zu werfen, und er sollte keine äußeren kühnen Abenteuer vollführen, wie Held Siegfried — die sittliche That ist das Heldenthum der neuen Zeit — er sollte mit der Macht des Geistes einen Recken besiegen helfen, so unverletzlich,

aber noch kühner und gewaltiger, als der gehörnte Siegfried selbst.

Im letzten Jahre des siebenjährigen Krieges, heute vor hundert Jahren, wurde Fichte geboren, und er starb im Jahre 1814, als Preußen an der Spitze des deutschen Volkes den ersten Akt seiner deutschen Aufgabe glorreich vollzog.

Nicht volle 52 Jahre wurde Fichte alt. Und welch ungeheure weltgeschichtliche Wandlungen innerhalb dieses Zeitraums!

Die Rastlosigkeit, die Kühnheit, die Zuversicht, eine neue Welt nach den Gesetzen des reinen Gedankens aufzuerbauen; der immer neu sich erhebende Muth — Alles, was dieses Zeitalter auszeichnet, es hat in Fichte Person und Gestalt gewonnen.

Wenn ein Dichter, ja wenn der höchste Dichter, der Volksmythus, eine Gestalt hätte ausempfinden wollen, um einen Typus der Zeitgedanken zu bilden, diese Gestalt trüge die besten Züge von Johann Gottlieb Fichte.

Von einem mildthätigen Vertreter des humanen Patriarchalismus unterstützt, kam der Knabe in die Laufbahn des gelehrten Unterrichts; aber schon die Nachkommen des Wohlthäters vergaßen des patrimoniolen Schützlings.

Der große Plan einer Nationalerziehung, wie ihn der Philosoph später aus der Erkenntniß allgemeiner Gesetze schöpfte, wer weiß, ob nicht Erinnerungen an die jugendliche Hülflosigkeit einflossen?

Nur wem die Schmerzen des Daseins durch die eigene Brust gezogen, kann das erlösende Wort und die befreiende That für Alle finden.

Der einzige unsterbliche Wohlthäter, dessen Verbindlichkeiten kein Nachkomme vergessen kann, ist der Staat, und der Dank gegen ihn besteht darin, ein guter Bürger zu sein.

Ein ruheloses Dasein, wie es der ganzen fieberisch bewegten Zeit eigen war, und vor Allem dem Deutschen so traurig auferlegt war und noch ist: da kein zwingender sichtbarer Mittelpunkt des nationalen Lebens ihn anzieht und in seinen Kreis bannt — im Leben Fichte's steht es vor uns.

Wir Deutschen müssen ein Jeder aus sich als Einzelner in sich allein frei und selbständig werden. Darum ist Zusammenschluß und Einordnung in die Gemeinsamkeit so schwer; erringen wir sie aber — und wir werden und müssen sie erringen — so ist unsere Einheit vor allen Völkern der Erde die höchste; das gefestete, in sich beschlossene Selbstbewußtsein gliedert sich auf zum reichsten und vollsten Gemeinbewußtsein.

Fichte ward und blieb frei und selbständig, mitten unter Noth und Kummer.

Von Leidensstation zu Leidensstation, bis ans Ende seiner Tage, ging er mit stolzer Zuversicht aufrecht. Nur zweimal trat der Versucher: Verzweiflung an ihn heran. Das eine Mal, als er sein eigen Selbst erhöhend, der bittersten Noth verfiel (1790 in Leipzig); das andere Mal, als er, der großen Gesammtheit hingegeben, Deutschland nach 1806 verloren glaubte.

Nur kurz konnten ihn solche Versuchungen anfassen, er bannte sie hinweg durch den guten Geist lichter Erkenntniß.

Fremden Völkern mag unser Gebahren seltsam erscheinen: Vor drei Jahren ein in der gesammten Welt noch nie vernommener Jubel beim hundertjährigen Geburtstage eines Helden der Dichtkunst; heute feiern wir einen Helden der Philosophie. Man soll es aber wissen, im deutschen Volke und die Völker um uns her: das eigne Selbst des deutschen Geistes setzt seine höchste Macht darein, im Herzen die Gluth Schiller'scher Empfindungen zu hegen, und den Geist zu klären durch die Lichtgedanken der deutschen Philosophie, und deren edelsten Vertreter einer ist — Fichte.

„Ich habe bei einer schwankenden äußeren Lage meine seligsten Tage verlebt.... im Studium der Kant'schen Philosophie, welche die Einbildungskraft, die bei mir immer sehr mächtig war, zähmt, dem Verstande das Uebergewicht und dem ganzen Geiste eine unbegreifliche Erhebung über alle irdischen Dinge gibt.... Ich bin jetzt überzeugt, daß der menschliche Wille frei, und daß Glückseligkeit nicht der Zweck unseres Daseins, sondern nur Glückwürdigkeit."

So schreibt er schon 1790 seiner Braut, einer Nichte Klopstocks, die mit schöner Tapferkeit bis an sein Lebensende ihm getreu zur Seite stand.

In der Morgenfrühe, bevor der Tag für die Welt erwacht, sitzt der Denker bei seiner einsamen Lampe, folgt den strengen Weisungen seines Meisters Kant auf die steilen Schrofen des Denkens und neue Ausblicke thun sich auf. Die Welt mit ihren tausendgestaltigen Formen, mit dem Geräusch ihrer Bewegungen ist versunken, weitab; es ist ein stilles unhörbares Rieseln

der Kräfte durch das All, und vor dem Geiste steigen auf die Gesetze alles Lebens, entkleidet aller Schwere und Gebundenheit im Gegenstande — es ist tiefstes Alleinsein, und doch im Mittelpunkte des Alls, All-ein nennt es unsere geistgeborne deutsche Sprache.

Nur wer einmal abgelöst gestanden hat von Allem, womit Natur und Geschichte ihn umdrängt, wer so außer der Welt sein Selbst gefunden, der hat sich und die Welt in ihm selbst gefunden.

Es gibt im Allerheiligsten eine innere Sonne, die aus sich leuchtet und von keinem Wechsel des Zeitenlaufes abhängig ist.

Fichte hat das reine Ich als Strahlenkern aller Erkenntniß und alles Daseins gefaßt. Welche Wandlungen auch das eigene Leben und die Geschichte der Zeit nehmen mochte, tief geborgen, unbewegt, lebt das freie reine Selbst in ihm fort.

Es kann hier nicht der Ort sein, das philosophische System, ja nur die strengere Fassung seines Princips und seiner Methode auszulegen. Auch die Bedingtheit und Besonderheit mancher Betrachtungsweise nach unserer heutigen Anschauung, kann nur genannt werden.

Der recht verstandene Kultus des Genius, in dem wir heute stehen, erheischt seinem innern Wesen nach, daß man bei aller Verehrung — und Verehrung ist Liebe zu einem Höheren — doch frei verharre. Der Cultus des Genius weist wie der Genius selbst jede dogmatische Gebundenheit von sich.

Die Wahrheit wird zu allen Zeiten neu erfaßt, die ewig reine Tugend bleibt aber die Wahrhaftig-

keit, und ein Held der rücksichtslosesten Wahrhaftigkeit, gegen sich und die Welt, war Fichte.

Nicht als ein fertiges Gnadengeschenk der Natur erhielt Fichte die Freiheit und Selbständigkeit. „Ich habe (ehedem) meine Seele die Farbe der Gegenstände annehmen lassen, die mich umgeben," bekennt er offen. Er machte sich frei.

Die Entwickelung seines persönlichen Charakters und seiner Lehre, die Durchforschung der Beweggründe seines Denkens und Handelns, um sie abzulösen von aller Leidenschaft und aller Neigung und nur die strengen Gesetze der Vernunft wirken zu lassen — das war und blieb die Hauptaufgabe seines Lebens; seine Begeisterung war eine Vernunftbegeisterung, seine That nicht aus einer Herzenswallung, sondern wie in der Sage Minerva, aus dem Haupte Jupiters entsprungen.

Der kühle, trotzige, schroffe, unbeugsame Muth, der alle Gegnerschaft in der eignen Brust wie in der objectiven Welt bereits besiegt hat und mit Gelassenheit seine selbst gestellte Aufgabe vollzieht, das ist das Resultat einer Sittlichkeit, die aus der Geistesklarheit entsprungen.

Dieser That, wie sie Fichte heischte und vollzog, ist der thauige Schmelz der unvermittelten Naivität abgewischt; sie hat aber dafür etwas von jenem wettertrotzenden erzenen Glanze. Die aus der Erkenntniß hervorgearbeitete That, einig mit ihr, nennt Fichte und nennen wir mit ihm, im wahren Sinne des Wortes die heilige That.

Er durchwandert zu Fuß die Länder, um seinen

Unterhalt zu suchen, nach Warschau hin, von da nach Königsberg zu Meister Kant, veröffentlicht als Erzieher jene gewaltig eingreifende Schrift, „Kritik aller Offenbarung," kehrt wieder in die Schweiz zurück und hier in der ersten Zeit seiner beglückten Ehe schreibt er die „Beiträge zur Berichtigung der Ansichten des Publikums über die französische Revolution." Es ist darin ein Hauch wie in Schillers Wilhelm Tell. Wir athmen freie Alpenluft aus diesen gedruckten Blättern.

Fichte, dessen Forschen auf die höchsten und ewigen Fragen des Menschengeistes und seines Erkenntnißvermögens gerichtet ist, faßt von seinem weitsehenden Standpunkte aus die Bewegungen des gegenwärtigen Lebens scharf ins Auge. Fichte gehört nicht zu jenen vornehmthuerischen Stubengelehrten, die die Ereignisse erst dann als ihrer Betrachtung würdig erkennen, wenn sie in längst vergangenen Zeiten verrauscht und vermodert sind, die nur den ausgestopften Vogel für wissenschaftsreif halten, nimmer aber den, der mit freiem Flügelschlage durch die Lüfte saust und tönt.

Und als ein größerer Posa, der nicht blos von einem einzelnen Tyrannen, sondern von der gesammten Fürstengewalt die Gedankenfreiheit fordert — mit metallner Stimme spricht die Rede: „Zurückforderung der Denkfreiheit von den Fürsten Europas, die sie bisher unterdrückten."

Bei aller Schroffheit und nackten Schärfe verbleibt die offenkundige Geradheit, bei allem Feststehen auf dem Boden des Zeitlebens doch der Hinweis auf die

tieferen Strömungen, die unter der Oberfläche hinfließen.

Es gibt Cisternen-Menschen und Quellen-Menschen. Jene empfangen ihren Inhalt von der zufälligen äußeren Gunst der Ereignisse, ohne die ist Alles leer und dürr; die Quellen-Menschen aber sprudeln unerschöpflich aus sich selbst und je tiefer ihr Ursprung, um so beständiger, von keinem Witterungswechsel abhängig, ihre Temperatur.

Fichte war ein solcher Quellen-Mensch, und es kann auch in dieser Weise tiefdeutig erscheinen, daß er das reine Ich zum Principe seiner Philosophie machte. Seine Lehre war der Ausdruck seines Charakters.

Und wie das Meer der tiefste Punkt auf der Erde, dahin Alles wieder zurückfließt, in das Unendliche, Unergründliche, das in sich bewegt, keinem äußeren Ziele zustrebt, sondern sein Selbst erfüllt; so ist die reine Wissenschaft dieser tiefste Punkt, dieses Meer im Reiche des Geistes, dahin Alles wiederum mündet.

Die Wissenschaftslehre Fichte's erschien im Umrisse. Er wurde als Professor nach Jena berufen.

Sein Lehren war nicht ein bloßes Lehren, es war beständig eine That, mit vollem Einsatz seiner Charaktermacht und den Charakter seiner Schüler erweckend.

Er wollte, wie ein Zeitgenosse von ihm sagt, große Menschen machen.

Es ist bekannt, wie er bald unter der Anklage des Atheismus, wobei aber, wie Fichte deutlich zeigt, kurz gesagt, seine Demokratie verfolgt wurde, seinen Lehrstuhl aufgeben mußte.

Es ist dieß eines der traurigsten Blätter in der Geschichte des deutschen Geistes.

Mannhaft stand er seinen Anklägern und sie wurden durch seine Vertheidigung zu Angeklagten.

In der Unstetigkeit getrieben, bewahrte er seinen Mannesmuth. „Da ich einmal keine Demuth besitze,“ schreibt er seiner Frau, „so muß ich wohl stolz sein, um mich durch die Welt durchzubringen.“ Und den kleinlichen Gehässigkeiten und Tadelsüchtigkeiten gegenüber bekennt er offen: „Ich bin nur zu gutmüthig und hingebend, vertraue mich den Leuten zu leicht an, halte sie mir nicht stets genug vom Leibe, dann nehmen sie sich Ungebührlichkeiten heraus und ich muß sie wohl in die Grenzen, die sie nicht hätten verlassen sollen, zurückweisen. — Was hinter dem Rücken von mir geredet wird, das höre ich nicht, dies ist die einzige Weise, um durch eine solche Lumpenwelt zu kommen. Endlich verstummen doch alle Lügen, und dann steht die Wahrheit allein da.“

Die neue civilisirte Welt zündet keine Scheiterhaufen mehr an, daß die lichten Flammen in heller Lohe den Verfolgten verzehren; es gibt dafür ein geräuschloses Abgraben der Lebensquellen: Verleumdung, die den Ausdruck jedes reinen Gedankens im Voraus zu beflecken und zu verkehren trachtet; Aufstacheln und Verbittern des Innern, daß der Verfolgte selbst zu Ueberschreitung seines Maßes gedrängt werde und die Verfolger dann triumphirend rufen mögen: Seht nun, er ist doch der, als welchen wir ihn in seinen früheren Verhüllungen bereits erkannt. — Jetzt bewährte sich die

im tiefsten Erkenntnißgrunde wurzelnde Charaktermacht Fichte's. Ohne Abweichung, wie ein im Firmamente leuchtender Stern, vollzog er seine strenge Bahn.

Am Ende steht die Wahrheit allein da! Sein Wort bewährte sich ihm.

Von Berlin, wohin er sich gewandt und Schutz gefunden hatte, wurde er an die Universität nach Erlangen gesendet, und hier hielt er seine „Vorlesungen über das Wesen des Gelehrten und seine Erscheinungen im Gebiete der Freiheit.“ Nur der darf sich einen Gelehrten nennen, der, von einem Gedanken durchglüht, denselben zur That umsetzen, oder in einer Gesammtdarstellung vor der Welt aufzurichten berufen ist. In diesem Sinne spricht auch die achte Vorlesung ausschließlich vom Regenten. Der Philosoph als solcher ist nicht der Gesetzgeber, aber der Gesetzfinder, er sei der nicht so betitelte, aber in Wahrheit wirkliche Geheimrath im Geiste des Fürsten und des Staatsmanns . . . . .

Der stille folgentreue Aufbau des Weltlebens aus dem reinen Gedanken heraus war in Frage gestellt; ein Heros hielt die Welt in seinem Bann.

Es kann nicht überraschen, es ist die strenge Consequenz, daß Fichte bei Wiederaufnahme des Krieges, 1806, sein ganzes Sein einsetzen wollte. Er beklagt, daß sein Zeitalter ihm nicht vergönnt, wie Aeschylus und Cervantes, durch kräftige That sein Wort zu bewähren. Jetzt aber, da er nur reden kann, wünscht er, „Schwert und Blitz zu reden.“ Er erbietet sich, das Heer zu begleiten; es wird abgelehnt, und nach

den traurigen Niederlagen verläßt er Berlin, er will nicht die schmachvolle Ehre, vom Kaiser Napoleon empfangen zu werden.

Hier, und das ist nun das Zweitemal in seinem Leben, erfaßt ihn die tiefste Verzweiflung. „Ich glaubte," ruft er aus, „ich glaubte, die deutsche Nation müsse erhalten werden, aber siehe, sie ist ausgelöscht."

Aus der Tiefe des Jammers erhebt er sich neu. Der Geist allein kann retten, der Geist allein ist die unbesiegbare Großmacht.

Nach Berlin zurückgekehrt, faßt er den Plan einer National=Erziehung, anknüpfend an die Methode seines unsterblichen Freundes Pestalozzi.

Das ist deutsch! Wir rufen es mit frohem Selbstgefühl in alle Welt hinaus: das ist grunddeutsch!

Nicht außer uns liegen die Rettungsmittel, in uns selber sind sie gegeben. Ein starkes mannhaftes Geschlecht soll erstehen, ausgerüstet mit Waffen, die kein Schlachtensieger entwinden kann.

Das ist der Punkt, in dem der Strahlenkern deutschen Wesens aufleuchtet.

Man kann fragen: gibt es ein Normalmaß für die Idealkraft eines Volkes? Kunst und Wissenschaft, sie allein sind es nicht; die großen Ziffern der Boden=Produktion und des Gewerbfleißes, die Zahl der Schiffe, der Kanonen, der Soldaten zu Pferd und zu Fuß, sie alle geben keine Norm für die ideale Tragkraft eines Volkes. Dieses besteht in dem Maße der begeisterten Hingebung für die Jugenderziehung. Vor dem Richterstuhle des höchsten Culturgerichts, wenn

die Völker alle herankommen, da wird es heißen: Zeige die Schaar der Jünglinge und Männer, die mit ausdauernder Hingebung und gelassener Selbstaufopferung die Kindesseelen hegen und bilden und mit allem Guten und Schönen erfüllen — Laßt sie herankommen die Völker alle: die Britten, die Franzosen, die Italiener! Deutschland erhält unbestritten den Siegespreis der höchsten idealen Tragkraft.

Vom armen Dorfschullehrer im abgeschiedenen Gebirge, bis hinauf zu Fichte, der in Wahrheit Donner und Blitz sprach, hier in dieser Stadt, während die übermüthigen Franzosen mit klingendem Spiel und Trommelwirbel durch die Straßen zogen — seht hin, es ist eine heilige Schaar, die sich vor uns aufreiht.

Ein Redner nach mir wird Wirkung und Bedeutung der „Reden an die deutsche Nation" auslegen.

Nur sei meiner Aufgabe gemäß noch gestattet, darauf hinzuweisen, daß nicht die äußere Autorität des berühmten Philosophen diesen Worten solchen Nachdruck gab; es ist vielmehr, weil er immer aus dem tiefsten Urgrunde der Wissenschaft schöpfte, und die ewigen Kräfte zur Wirkung in der Zeit aufrief.

Die Erhebung von 1813 kam.

Es ist ein Ton aus Fichte's Brust in dem Aufruf an mein Volk König Friedrich Wilhelm des Dritten. Nicht nachweisbar, aber dem feineren Gehör vollkommen verständlich.

Und das Wort ward zur That.

Wenn es die höchste Künstlerfreude ist, das innere Empfinden zur schaubaren Gestalt werden zu sehen,

sie ward dem Philosophen, der seine reinsten Gedanken in lebendiger Bewegung erschaute. Er genügte sich dessen nicht, sein Selbst, sein Ich wollte er einsetzen, That und Erkenntniß in Einheit hingeben.

Wieder wie so oft, mit der Feder in der Hand, machte er den Entschluß vor sich selbst klar. Es muß nachgelesen werden, in welcher reinen Andacht, streng ausscheidend alle bloße Neigungs-Bestimmung, er sein Wollen prüfte. Er erbot sich abermals als Feldprediger mit ins Feld zu ziehen. Die Zeit war dazu angethan, einmal eine Erscheinung zu geben, wie sie die beglückteste Dichterphantasie nicht voller erfinden könnte; der glorreichste Vertreter des reinen Gedankens inmitten des Heerlagers. Aber selbst diese Zeit hatte noch nicht alle Formenstarrheit besiegt. Fichte mußte zurückbleiben, aber sein Bestes zog mit in den Krieg. Die zahllosen Schüler, die sein Wort nicht nur entflammt, sondern auch durchleuchtet hatte, er führte kein äußeres Commando über sie, aber ein inneres. Er schickte das höchste Sittengesetz ins Feld, er schickte den kategorischen Imperativ und vor ihm sank der Imperator.

In der Nacht des 27. Januar 1814 starb Fichte.

Wenn einst wiederum deutsche Jünglinge und Männer zur Wahrung deutschen Lebens ins Feld ziehen, der Geist Fichte's wird neu in ihnen aufleben.

Wohl uns aber, wenn es uns gegeben sein sollte, in friedlicher Entfaltung der Kräfte die reinen menschheitlichen Ziele deutscher Geistesbildung und thatenstarker Einheit, wie Fichte sie heischte, zu erringen.

Der Name Fichte's wird glorreich vor den Augen

aller Geschlechter stehen und immer weiter hinaus dringen bis zu Dir Du Volk, das draußen wohnt in einsamen Thalen und an Bergeshalden. Er ist aus Dir entstammt und Du sollst aus dem Munde deiner Lehrer wieder heimnehmen seine tapfern Geistesthaten und wissen: Er war ein Mann gleich dem Baume an der Bergeshalde, dessen Name er trägt, der in dürftigem Erdreich gradauf wächst, seinen Stamm einheitlich durchzieht bis zur Spitze, seine Wurzel ist voll Leuchtkraft und die Saat, die er ausstreut, zieht geflügelt und hellschimmernd durch die Lüfte und senkt sich nieder und gedeiht selbst dort an steilen Felsenwänden, wohin nur des Vogels Flug zu tragen vermag.

Du Urkraft des deutschen Volkes laß neue solche Stämme aus Deinem Grunde erwachsen und schaffe ihnen eine bessere hellere Zeit.

aller Geschlechter sehen und immer weiter hinaus bringen bis zu Dir Du Volk, das draußen wohnt in einsamen Thalen und an Bergeshalden. Er ist aus Dir entstammt und Du sollst aus dem Munde seiner Lehrer wieder heimnehmen seine tapfern Geistesthaten und wissen: Er war ein Mann gleich dem Baume an der Bergeshalde, dessen Name er trägt, der in dürftigem Erdreich grünend wächst, seinen Stamm einheitlich durchzieht bis zur Spitze, seine Wurzel ist voll Feuchtkraft und die Saat, die er ausstreut, zieht geflügelt und hellschimmernd durch die Lüfte und senkt sich nieder und gedeiht selbst dort an steilen Felsenwänden, wohin nur des Vogels Flug zu tragen vermag.

Du Urkraft des deutschen Volkes laß neue solche Stämme aus Deinem Grunde erwachsen und schaffe ihnen eine bessere hellere Zeit.

Uhland.

Rede zum Gedenkfeste Uhlands

am 31. Januar 1863 im Victoria-Theater zu Berlin.

Er lebte ein reines, in sich beschlossenes Dasein. Geboren in Tübingen am Neckar am 26. April 1787, starb er daselbst am 21. November 1862, und nun steht sein Denkmal dort, wo er geboren ward und wandelte. Er bewahrte die alten und schuf seinem Volke neue Lieder. Er war ein gerader und getreuer Kämpfer für Freiheit und Recht. Er liebte sein Volk und sein Volk liebte ihn und wird ihn lieben in Ewigkeit. —

So mag geschrieben stehen im Buche der Geschichte. Sie gönnt nur spärlich Raum den Männern, deren Name nicht durch bunten Wechsel äußerer Thaten glänzt. Wir aber, die wir hier zum Gedenkfeste versammelt sind, die wir mit Ludwig Uhland den Athem des Lebens getrunken, sein Auge geschaut, seine Stimme gehört, denen die Thräne ins Auge drang bei der Kunde von seinem Tode — wir haben noch Anderes zu künden.

Es ist nicht eine Todtenklage, die wir anstimmen, ein Siegesgesang ist es.

Das Dichterauge, das sich geschlossen, leuchtet ewig, das Wort aus dem nun verstummten Munde verhallt nimmer.

Düster und dumpf ist der Hintergrund, von dem sich die aus innerem Lichte leuchtende Gestalt Uhlands abhebt.

Eine Geschichte ohne Beispiel ist uns Deutschen beschieden. Aus den Zeiten Friedrichs des Großen stammen die beiden Befreier: Lessing und Kant; ihnen nach schreiten Schiller und Goethe, und aus ihnen Allen erfüllt sich Geist und Gemüth des deutschen Volkes mit dem Erhabensten, das sich ebenbürtig neben die Blüthe der griechischen Bildung stellt.

Von einem welterobernden Tyrannen niedergeworfen, wird diesem Volke die Aufgabe, den Vaterlandsmuth zu bethätigen. Es erfüllt sie glorreich.

Ließe sich geschichtlich folgerichtig Anderes denken, als daß nach zwei so großen Epochen des Geistes und der That ein machtvolles Nationalleben erstehen mußte? Die Befreiungskriege und ihr glorreiches Ende, das war die feuerflüssige Gußzeit, da der edelste Metallgehalt im deutschen Volke glänzend strömte. — Was ist daraus geworden?

Fragt die Geschichte vom Wiener Congreß bis heute! Euer Blick senkt sich!

Vergegenwärtigt euch das Leben Uhlands! Ich will es mit Einem Worte aussprechen: Sein Leben ist die Geschichte des deutschen Bürgergeistes der letzten fünfzig Jahre.

Im Morgendämmer der Cultur werden mythische Gestalten zu Trägern von Epochen; im hellen Tage der Geschichte treten klare, lebendige Erscheinungen an deren Stelle.

Es war die schwere Zeit, da Metternich herrschte über Deutschland und die Vaterlandsfreunde duldeten, denen selbst die Klage versagt war. In seinem Prolog zu „Ernst von Schwaben“ am 18. October 1819 spricht Uhland:

Die noch jüngst des Landes Retter hießen,
Sie müssen flüchten an des Fremden Herd;
Und während so die beste Kraft verdirbt,
Erblühen wuchernd in der Hölle Segen
Gewaltthat, Hochmuth, Feigheit, Schergendienst.

Wohl ist viel Hochherzigkeit und Vaterlandssinn in den Kerkern geknickt und in die Fremde gestoßen worden; aber die beste Kraft des ganzen Volkes ist dennoch nicht verdorben. Deß ist Uhland vor Allen Zeuge.

Die verfehmte und doch in ihm heilig verbliebene Tugendmacht des deutschen Volkes, seine Selbsterhaltung durch Vertiefen in die Wissenschaft, sein Durchempfinden alles Dessen, was schön und herrlich in Natur und Geschichte, seine unverzagte Arbeit, dem Rechte Geltung zu verschaffen, sein unzerstörbarer Glaube an alles Gute, seine Zuversicht auf den Sieg des reinen Gedankens — nehmt, „alle Kraft zusammen, die Lust und auch den Schmerz,“ die der deutsche Volksgeist der letzten fünfzig Jahre in sich trug, fasset Alles zusammen und es steht in schlichter, persönlicher Gestalt vor euch und trägt den Namen: Ludwig Uhland.

Man kann sagen: Uhland hatte kein persönliches Leben. Die Ereignisse seines Lebens sind Ereignisse seines Volkes. In ihm war nichts von jenen jähen

Windungen und Brandungen des stürmisch andrängenden subjectiven Genies. Er bot der Welt keine schroffe, eigen geartete fremde Persönlichkeit, die sich mit ungelösten, vielleicht unlösbaren Problemen abhärmt — in ihm hat sich Das verkörpert, was fest, klar und reif im Herzen des deutschen Volkes steht, und so wurden die Schicksale seines Volkes seine eigenen Schicksale, wurde sein Empfinden das Empfinden des Bürgergeistes, und so wurde Uhland der Volksdichter in der vollen Bedeutung des Wortes.

Er stieg nicht hinab in die niedere Empfindungsweise. Er faßte jenen unauslöschlichen Sonnentag, der in der Seele eines Jeden leuchtet. Er versenkte sich in die Tiefe der Psyche, die überall dieselbe und überall das Beste in sich birgt. Denn nicht, was den Gebildeten oder Geniebegabten vor Anderen auszeichnet und abscheidet, ist des Menschen Höchstes; sondern die Substanz dessen, was er gemein hat und was ihn gleich macht mit der Menschheit, mit seinem Volke, das ist des Menschen Höchstes.

In der Tiefe fließen jene reinen Metalladern, wo man nichts mehr weiß von den Grenzscheidungen und Marksteinen auf der Oberfläche. — Und wieder emporgetragen in den hellen Aether, tönte in Uhlands Seele jener hehre Glockenton aus der „verlorenen Kirche," der die Lüfte durchklingt.

Correcte Empfindung — das ist der Grundcharakter der Uhland'schen Dichtung. Seine Lieder sind schlicht, wie die Blume auf der Wiese, wie die Rose am Hag, einblätterig und offen bis ins Herz hinein. Ohne Selt-

samkeit, weder überschwänglich noch vernüchtert, im natürlich sich fortbewegenden Rhythmus des Gedankens, in reiner Ebenmäßigkeit und in klarer Durchsichtigkeit des Ausdrucks; im Verschmähen aller Effektflitter und aller Ueberladung, die sich gern für Energie und Fülle ausgibt; im Zurückhalten alles Dessen, darin noch das Chaos waltet und dem Künstlergeist noch nicht das schöpferische: „Es werde Licht!" gegeben ist; in der Gediegenheit und prunklosen Ehrenfestigkeit, die den Wandel des schlichten deutschen Mannes kennzeichnen — in allen jenen Eigenschaften, die die sittliche Besonderheit des deutschen Volkes ausmachen und aus ihnen heraus schuf und bildete Uhland seine dichterische Besonderheit.

Und wie das deutsche Volk, so bewahrte der Dichter seine eigenste Natur mitten unter Druck und Verfolgung.

Es ist ein wundersamer Segen und ein strahlendes Siegeszeichen, daß das Menschenherz, und das deutsche Herz vor Allem, inmitten von Jammer und Sorge um das große Nationalleben noch jubelnd empfindet, wie der Frühling sproßt, das Herz des Jünglings und der Jungfrau von Bangen und Seligkeit der Liebe bewegt ist, die Traube reift und heller Sang und Klang beim Wein erschallt.

Das deutsche Lied ist die Lerche, die sich aufschwingt aus der Furche in den freien Aether.

Lasset uns einen Uhlandstag leben!

„Die linden Lüfte sind erwacht,"
„Es blüht das fernste tiefste Thal,"

und in der ersten Morgenfrühe wandert eine gedrungene Männergestalt über die Neckarbrücke. Der Mann hat nichts von der Apollogestalt Goethe's, nichts von dem adlergleichen Aufstreben Schillers; das bartlose Antlitz ist fein geformt, im Profil nicht ohne Aehnlichkeit mit dem Friedrichs des Großen; das blaue Auge leuchtet mild, die schwere Lippe ist nicht ohne Strenge. Auf dem Haupte voll schlichten blonden Haares sitzt eine einfache Mütze. Wer dem Manne begegnet, hält ihn für einen braven werkthätigen Bürger. Es ist Ludwig Uhland.

Unser Neckarthal bietet nicht große, gewaltige Eindrücke wie die nahen Schweizeralpen, aber unser Dichter empfindet in ihm sein Alles.

„Nie erschöpf' ich diese Wege,
Nie ergründ' ich dieses Thal,
Und die altbetretnen Stege
Rühren neu mich jedesmal."

Das geschäftige Leben des Tages ist erwacht und bewegt sich auf der Landstraße. Der Dichter zieht dahin, er hat kein Ziel, der Weg ist ihm Ziel. Er segnet das Kornfeld und wünscht ihm der Blumen

„Nur so viel die Aehren schmückt
Und dein kleiner Enkel pflückt."

Sein selbst vergessend steht der Dichter still. Da blüht eine Blume am Rain, ein Thautropfen ruht in ihrem Kelche, ein Sonnenstrahl fällt darauf und das sonnenhafte Dichterauge betrachtet die Blume und den Tropfen und siebenfarbig erglänzt es vor ihm, und in

seiner Seele steigt auf die unerschöpfliche Wonne der Natur und das Wehe ihrer Vergänglichkeit und fügt sich zu melodischen Worten. Und diese Blume hier am Wege blüht nun ewig und der Thautropfen versiegt und der Sonnenstrahl erlischt nimmer — sie blühen und glänzen und leuchten im Dichterworte, und der Blick des Dichters ist ewig darauf gerichtet, und wird zu unserem Blicke; wir sehen aus ihm, und Alle, die nach uns kommen, sehen aus ihm.

Und weiter im festen Schritt wandert der Dichter. Es singt die Nachtigall im Busch, es singt der Hirtenknabe am Wiesenrand, derweil die Kühe schnaubend das thauige Gras abweiden. Plötzlich verstummt der Knabe; die Vögel singen fort, in den Lüften und auf den Zweigen; der Mensch aber gehört der Gemeinschaft — der Hirtenknabe sieht einen Leichenzug. Sie tragen einen Menschen zu Grabe.

Der Dichter empfindet und hält fest das Singen und das Verstummen des Hirtenknaben, seine ungeweinte Thräne, sein abgebrochenes Lied — sie sind aufgenommen in die Ewigkeit des Dichterwortes.

Der Dichter entblößt sein Haupt, die Frühlingslüfte kühlen seine heiße Stirne und tragen hinweg alle Schwere. Er zieht frischgemuth weiter.

Der Apfelbaum, der so „wundermilde Wirth," der im Herbste den Durstigen labt, blüht am Wege, der Ackersmann arbeitet im Thale, der Winzer am Berge,

„Solche Düfte sind mein Leben,
„Die verscheuchen all mein Leid:

„Blühen auf dem Berg die Reben,
„Blüht im Thale das Getreid'.“

Der Dichter steigt die Höhe hinan und hört das einsame Jodeln und Jauchzen des Knaben vom Berge. Der kann nicht in Worten sagen, was ihm das Herz bewegt in Lust und Kampfesmuth. Der Dichter singt aus seiner Seele und erlöst die gebundene Empfindung.

Seht, das ist des Dichters heiliger Beruf!

Blume und Baum kann nur blühen und Früchte tragen; der Ackersmann, der Winzer, der Hirtenknabe, der Wanderbursch — der Geist, das Herz regt sich in ihnen; nur flüchtig abgebrochen, unartikulirt können sie davon Kunde geben. Der Dichter heißt die flüchtige Empfindung stehen, die abgebrochene sich rhythmisch anschließen an Grund und Folge; er artikulirt und gliedert den Naturlaut.

Der Dichter ruht unter einem Baume:

„In Gras und Blumen lieg' ich gern,
„Wenn eine Flöte tönt von fern,
„Und wenn hoch oben hin
„Die hellen Frühlingswolken ziehn.“

Er gedenkt seiner stillen Liebe:

„Da möcht' ich rings dir zeigen
„Die Welt im Frühlingsschein,
„Und sprechen: wär's mein eigen,
„Da wär' es mein und dein.“

Ein Athem der Erde von jenem Ruhen an ihr ist in die Lieder Uhlands gedrungen, und wer je im Grase liegend träumend und sehnend hineinschaute in die

hellen Frühlingswolken, und wer da die Lieder Uhlands in die Seele genommen, in dessen Herzen klingt und blüht und funkelt es bis an den Tod.

Der Vogel fliegt zu Neste, der Ackersmann hebt den Pflug aus der Furche und kehrt heimwärts, wo der abendliche Rauch zum Himmel aufsteigt, der Hirte treibt die Heerde zu Dorfe; auch der Dichter kehrt heim in sein rebenumzogenes Haus.

Sei dein Geist auch noch so treu daheim im All und in Allem — es läßt sich nicht ununterbrochen weiter leben im All; aber die Seele hält es fest.

Auf dem Thorthurm des Städtchens sitzt ein Gefangener und schaut durch die Gitterstäbe hinaus ins Freie. Des Dichters Seele drängt sich zu ihm hinan und singt, was dieser Blick, diese gepreßten Lippen kundgeben, er singt das „Lied des Gefangenen im Frühling."

In der Schenke sitzen fröhliche Gesellen beim Wein. Der Dichter zecht und singt mit ihnen.

Und in der Einsamkeit der stillen Nacht erscheint ihm das Bild des Königs, der die sangesreiche Brust des Dichters mit dem Schwerte durchbohrt, und er singt „des Sängers Fluch." Aber Haß und Zorn beklemmen ihm die Seele und vor ihm steigt auf die Gestalt eines Königs auf dem Thurme, der in die „goldene Schrift durch den Sternenraum" hinein sprechen kann:

„Für Alle hab' ich gesorgt und gestrebt,
„Mit Sorgen trank ich den funkelnden Wein;
„Die Nacht ist gekommen, der Himmel belebt,
„Meine Seele will ich erfreun!"

Der das Lied vom Hirtenknaben gesungen hat, er singt das Lied vom tyrannischen wie vom edlen König. Offen liegen alle Seelen.

Ein Dichtertag ist auch ein Allerseelentag.

Und der Dichter forscht, von wannen dem Menschen das geworden, was immer neu in ihm auflebt. Wo ist der Quell?

Es ist ihm nicht durch fremde Offenbarung geworden, er hat ihn in sich gefunden.

Die Lieder, mit denen deine Mutter dich in Schlummer gesungen, sie sind mit ihrem Hauche, mit ihrem Tone zu deiner Seele geworden. Es ist die Sprache, es ist der Gesang deines Volkes, der in dir ruht.

Uhland ging dem Volksliede nach. Er lauschte den Regungen des Volksgemüthes im Leben und erforschte sie in alten Aufzeichnungen.

Die Wissenschaft ist die gefriedete Burg des Geistes, die, ewig unbezwinglich, sich das deutsche Volk mit der Arbeit von Jahrhunderten auferbaut hat. Uhland war ein Höchstgebietender in der Burg der Wissenschaft vom deutschen Geiste. Er durchdrang die geheimnißvollen Zauber der Vergangenheit und „seine Fee hieß die Freiheit und sein Ritter hieß das Recht.“ Er lebte sich ein in die Romantik. Ob einem alten Buche sitzt er Nächtens, aber

„Durch seine Zeilen windet
„Ein grüner Pfad sich weit
„Ins Feld hinaus und schwindet
„In Waldeseinsamkeit.“

Weil Uhland den echten Ton des Volksliedes in sich trug, konnte er die nie verhallenden Gesänge festhalten und mehren. Es ist ein Gesetz der Tonbewegung, daß wenn man auf einer Geige einen bestimmten Ton angibt, derselbe Ton aus der Saite einer offen stehenden Harfe heraustönt.

Die deutsche Bildung und die deutsche Poesie vor Allem hat aus dem classischen Alterthum, aus Griechenland und Rom sich neu erbaut. Die Menschheit und ihre Cultur ist eine Einheit. Aber im Anfange unseres Jahrhunderts lernte die deutsche Nation zuerst auf den Schlachtfeldern, wie fortan immer mehr in Wissenschaft und Kunst den großen Tempelspruch von Delphi auf sich anwenden, und das Leben wie Dichtung und Wissenschaft riefen: „Erkenne dich selbst!"

Jenseits der Lehre, jenseits der Uebertragung großer Culturerbschaften muß der Einzelne wie ein ganzes Volk sein eigen Selbst wiederfinden, zur Naivität der eingebornen Ursprünglichkeit zurückkehren; aber zu jener geklärten und erfüllten Naivität, die die großen Errungenschaften der Cultur nunmehr als Naturgesetze in sich trägt.

Das Volkslied, das Uhland schuf, hält den Grundton des frei ausathmenden Naturlautes; aber dieser Naturlaut ist harmonisirt vom Kunstgesetze, und das Gesetz ist ihm kein fremdes — es ist erfüllt in ihm.

Die Volkslieder Uhlands haben nichts vom Stottern und Lallen der Kinderempfindung und sind doch kindesrein, sie sind nicht zurückgeschraubt in verschollene Ausdrucksweisen, die allein als volksthümlich gelten sollen

— jede Zeit hat ihre neue Formgebung, nur muß sie diese zur Reinheit ausbilden.

Die ungefälschte Empfindung des Volksgemüths hat ihre Wurzel im Historischen. Aber Stamm, Zweige und Wipfel setzen immer neu an und entfalten sich in Licht und Luft des heutigen Tages. Und wie die Sonne über uns so hell und klar wie am Tage der Schöpfung und in jenen vielgepriesenen Zeiten, da sie des deutschen Reiches Herrlichkeit beschien und von Schild und Helm und Panzer der mannhaften Recken widerblitzte, so hell und warm ist mit jedem neuen Tage die Sonne über uns und die Sonne der Empfindung in uns.

Vom Geiste des Lebens erfüllt, des gegenwärtigen, frisch quellenden, versenkte sich Uhland in die Geschichte der Vergangenheit, und der wunderthätige Dichtergeist sprach zu den verfallenen Burgen auf Bergeshöhen: Richtet euch wieder auf! und rief hinab in die kühlen Grüfte zu den starken Rittern, den sittigen Frauen und minnigen Jungfrauen, auf daß sie zu neuem Leben erwachen.

In seiner Tage Morgen, sagt der Dichter, lag er in Mohne ganz verborgen, und was Anderen nur Traum ist, vor ihm steht es fest:

„Die Schatten, die ich sehe,
„Sie sind wie Sterne klar.“

Die Vergangenheit lebt auf in der Dichtung, aber die Gegenwart schafft neues Dasein.

Und weiter, bis zurück ans Ende der Tage, wo die Sage in wallenden Nebeln über den mächtigen

Bergen mit ihren unbetretenen Wäldern ruht, hinan zur deutschen Göttersage drängt das „Erkenne dich selbst!" den deutschen Volksgeist und einen seiner berufensten Boten: Ludwig Uhland.

Auch der Menschengeist, der Nationalgeist hat, wenn man so sagen darf, seine geologischen Bildungen. Der tiefe felsige Untergrund bestimmt mit die grüne Decke, darauf die Blumen blühen und die Bäume sich emporstrecken im Lichte des heutigen Tages.

In seinen Sagenforschungen hat Uhland die beiden großen Seiten unsers Daseins: Naturleben und Geistesleben, in Thôr und Wodan ausgelegt.

Seht euch von hier aus noch einmal die Dichtungen Uhlands an, seine Frühlings- und Liebeslieder, seine Romanzen und Balladen, und ihr seht den tiefen, ins Unendliche sich dehnenden Hintergrund, daraus die einzelnen Bildungen hervorschießen. Die Erde, der feste Boden der Geschichte, die im Aether sich schwingenden, auf und ab im Geben und Empfangen sich bildenden Elemente — sie bereiten die Atmosphäre, darin die Völker und der Mensch ihre Tage ausleben, denkend, schauend, handelnd, gestaltend. Jeder trägt sein eigen Leben in sich und ist doch eingefugt in das All der Natur und Geschichte.

Es ist keinem Menschen gegeben, die Gesammtheit seiner Erkenntniß, seines Wissens, seiner Empfindung in festen Gestaltungen voll auszuprägen. Aber je größer der Gesichtskreis, je ahnungsweiter das Unausgesprochene, eine um so tiefere Seelenhaftigkeit wohnt dem Einzelnen inne.

Der Jäger kommt aus dem Walde in die Stube;

er bringt die Feldluft mit; wir athmen den freien Hauch des Waldes, des weithin sich dehnenden, aus dem Luftkreis, der an ihm haftend ihn umgibt.

So auch die einzelnen, in sich abgeschlossenen Gestaltungen und Stimmungen, wie sie in den Dichtungen Uhlands an uns herantreten. Die weite, große Atmosphäre, aus der sie heraustreten, haftet an ihnen und muthet uns an, daß wir am Begrenzten und Umschlossenen das Unbegrenzte, unfaßlich Weite selbstthätig herausfühlen.

Und fassen wir die einzelnen Stimmungen und Bilder zusammen, dann erkennen wir, daß der Wohlklang und die innere Rhythmik der Gedankenbewegung aus dem Wohlmaß der erfüllten Natur des Dichters stammt und ihm wird, was er heischt:

„Doch vielleicht, wer stillem Deuten
„Nachzugehen sich bemüht,
„Ahnt in einzelen Gestaltungen
„Größeren Gedichts Entfaltungen
„Und als Einheit im Zerstreuten
„Unseres Dichters ganz Gemüth."

Zur reichsten Kunstform trieb es Uhland. — Im Drama erschließt sich die Vielfältigkeit des Daseins, Kampf und Widerstreit und innere Sühnung in schaubaren, selbständig bewegten Gestalten. Es ist ein neuer Ton in den Uhlandischen Dramen „Ludwig der Bayer" und „Ernst von Schwaben."

Wenn unser Theater wiederum ein Tempel wird,

in dem man nicht Zeitvertreib, sondern die Weihe reiner Empfindung zu empfangen bereit ist; alljährlich müßte es ein Fest sein, die Dramen Uhlands neu vor Augen zu sehen und ihre grundklare Empfindung mit frischer Andacht in die Seele zu nehmen.

Die beglückendste Liebe war Uhland geworden:

„Du bist nun mein und einzig mein!
„Es schlummern Alle diese Stunde,
„Nur wir noch leben auf der Welt,
„Wie in der Wasser stillem Grunde
„Der Meergott seine Göttin hält!“

Ein still umhegtes Dasein war ihm gegeben. Der Dichter ist einsam. Das Volk unserer süddeutschen Heimath nennt ein Stimmungslied ein „einsam Lied.“ Der Dichter ist einsam, aber in ihm und vor seinem Auge ist die weite Welt. Mit seiner Liebe allein kann er rufen wie Hirt und Hirtin auf dem Berge:

„Wir sehn in die weiten Lande
„Und werden doch nicht gesehn.“

Aus dem stillen Alleinsein mit dem Genius, wo sich die Gestalten aufthun und das leise Rieseln und Wogen der Empfindung festgehalten wird, trat Uhland hinaus in den Kampf des Tages um Recht und Gesetz.

Von 1819—26 und von 1833—38 saß er in der württembergischen Kammer. Er war ohne politischen Ehrgeiz und konnte mit den Worten seines „Ludwig der Bayer“ von sich sagen:

„Daß ich berufen ward, ich sucht' es nicht, —
„Doch ist's geschehn; es war ein ernster Ruf,
„Ein solcher, dem der Mann gehorchen muß."

Das Vaterland war frei von fremder Unterjochung. Nun galt es, gegen die unholden Mächte im Innern das Gesetz festzustellen.

Draußen lockt der Frühling und heller Sonnenschein — der Dichter sitzt im Ständehause und bannt hinweg, was so traut ihn anmuthet; er schafft die Schönheit des gesetzesfreien Bürgerlebens, er spricht sich heiß im Kampf und wird nimmer müde und verzagt.

Uhland sprach selten, er saß meist mit verschränkten Armen da, den Kopf zurückgelehnt, treu zuhörend. Er war kein glänzender behender Redner, das Wort rang sich ihm schwer von der Lippe und erst im Verlauf der Rede strömte es mächtiger und erklangen jene schwertscharfen Worte. Er war kein Fintenkämpfer. Von seinem Ahn wird erzählt, daß er in der Schlacht bei Belgrad (1688) einen Schwabenstreich geführt, wie ihn der dichterische Nachkomme so schön verherrlicht. Auch der Geisteskämpfer Uhland faßte das Schwert mit beiden Händen und hieb den Gegner mitten durch.

Schiller hat uns das große Gedicht von Wilhelm Tell gegeben, wie ein ganzes Volk und Einer vor Allen sich befreit von fremder Tyrannei. Was aber thut Tell nach dem errungenen Siege? Es gilt, nach der großen gesammten That die kleine und einzelne zu vollziehen, die strenge, glanzlose Arbeit in Bethätigung der Menschenliebe. Mit dem Siege über die Tyrannei ist nichts

gewonnen, als der Boden ist frei, darauf nun das Reich des Rechts, der Schönheit und Liebe zu erbauen ist.

Uhland nimmt das Gedicht seines großen Landsmannes vom unteren Neckar wieder auf und führt es weiter. Er schildert, wie Tell fürder lebt, und auf den Dichter selbst läßt sich der Spruch zurückwenden:

„Der ist ein Held der Freien,
„Der, wenn der Sieg ihn kränzt,
„Noch glüht, sich dem zu weihen,
„Was frommet und nicht glänzt.“

Tell findet seinen Tod bei der Rettung eines Knaben aus dem wilden Bergstrom. Gibt es einen schönern Tod eines Helden nach dem errungenen Siege, als diesen? Er rettet die Jugend, die Zukunft des Vaterlandes, und sinkt dafür in den Tod.

Auch Uhland war einer der Retter der deutschen Jugend, daß sie nicht in Verzweiflung und Haß oder feige Genußsucht versank jenseits des Sieges über Geßler-Napoleon.

Im Kampfe für das Recht seines Heimathlandes ward Uhland ein politischer Dichter, und so oft und wo auch ein Verfassungskampf sich erneut, da tönt die Stimme Uhlands drein wie der Mahnruf eines Sehers.

Die Jahre rauschen dahin; sie ließen dem Dichter die Jugend des Geistes und des Körpers, und seinem klar milden Auge erschien nun die neue Herrlichkeit und Größe und Einheit des deutschen Volkes. Er zog als Erwählter seines Volkes gen Frankfurt im Früh-

ling 1848 zum ersten deutschen Parlament in der Paulskirche. Er harrte aus bis zu jener schmerzlich großen Stunde, da er mit seinem Freunde Albert Schott den Präsidenten Wilhelm Löwe-Calbe geleitete und sich wie ein Schild den Waffen gegenüberstellte, die den letzten Rest des deutschen Parlaments aus einander sprengten. Mit diesem Gange endete Uhland seine öffentliche politische Wirksamkeit.

Es ist vor Allen auch der Vertreter seiner Freiheit, den Deutschland feiert. Der Mann, der das Leben der Natur und Geschichte, die Regungen des Gemüthes so rein und klar durchempfunden, er hat auch die Freiheit gekündet im Leben wie im Worte, und er gab ihr die Weihe seiner Seele. Er war der Freund seines Volkes, kannte sein Herz, verstand seinen Geist; er war der vertraute, geliebte, mit aller Herzensinnigkeit gehegte Freund und ward — auf daß Nichts an ihm vermißt werde — der lautere Vertreter seiner höchsten Freiheitsgedanken.

Wie viel tausendmal hat Uhland seine Lieder singen hören aus dem Munde seines Volkes. Wenn jetzt der Waidgeselle, der Wanderbursch und die Jungfrau auf dem „Schifflein" eine Weile beisammen saßen, bis sie das andere Ufer erreicht, sie waren eins, denn sie konnten zusammen anstimmen das Lied Uhlands. Er hat bei Lebzeiten erfahren, daß seine Seele geworden zur Seele seiner Volksgenossen. Er war der gute Kamerad des deutschen Volkes, er ging mit ihm „in gleichem Schritt und Tritt," und das ganze deutsche Volk, jeder Einzelne empfindet bei Uhlands Tod:

„Ihn hat es weggerissen,
„Er liegt mir vor den Füßen,
„Als wär's ein Stück von mir.“ —

Seit den ersten volltönenden Kundgebungen seines Dichtergemüthes hat Uhland wenig neue Gebilde geschaffen.

Er lebte seinem Volke. Er schuf keine neuen dichterischen Ideale, er selbst ward zum Ideale, zur Normalnatur seines Volkes.

Heil dem Volke, das in Wahrheit ausrufen kann: Seht! Das Beste, was ich sein möchte und werden muß, es ist lebendig erschienen in einem ganzen, tieftreuen und reinen Menschen!

Das deutsche Volk hat seine glorreichsten Ideale in seinen Gelehrten und Dichtern, denn die deutsche Freiheit stammt aus der Bildung, und Niemand wird ihre Macht gewinnen, dem nicht Bildung und Sittlichkeit zur Seite stehen.

Uhlands Gemüth wurzelte tief im Heimathsgefühle und er liebte das ganze große untheilbare deutsche Vaterland mit seiner ganzen großen ungetheilten Kraft. Er sprach die tiefsten Regungen und den Grund seiner eignen Seele aus, und es war die Seele des Volkes, die er kundgab. Er war kindhaft harmlos und trug ein großgesinntes Mannesherz in der Brust. Sein Empfinden war lind und zart, sein Denken scharf und klar. Er war dem Scherze hold und voll heiligen Ernstes. Die süßen Schauer der Natur und der Frauenliebe durchhauchten sein Gemüth, und er stand als Mann

im Kampfe ohne Wanken und ohne Nachsicht gegen Lüge und Halbheit. Er kannte die Ränke der Bosheit und Knechtungssucht, und blieb keusch, offen, rein und vertrauend. Er sah die Hoffnungen sinken und hielt die Hoffnung aufrecht. Er flammte in Begeisterung auf und war von gelassener Ausdauer. Er verband „des Jünglings Feuer mit des Staatsmanns Beharrlichkeit.“ Er durchlebte die Vergangenheit und wirkte in der Gegenwart. Er war des Wissens voll und blieb ein schlichter Bürger. Er trachtete nicht nach Beifall und gewann den höchsten Ruhm. Er war ruhmgekrönt und kein Mühen war ihm zu klein. Er wußte „der Leier zarte Saiten und des Bogens Kraft zu spannen.“ Er war „ein Sänger und ein Held zugleich.“

Dem streitbaren Sänger nach wird das deutsche Volk singend kämpfen, die ganze Fülle seines Gemüthes muß es bewahren und den Kampfesmuth bewähren.

Böse Menschen haben keine Lieder! Die Bösen, die Feinde der Freiheit und des Vaterlandes, die Feinde des Menschenrechts und der Menschenliebe — sie haben keine Lieder.

Es wird Niemand siegen in Deutschland, in dessen Reihen man nicht rufen kann: Hie Uhland und sein Wort!

Wir rufen es, und das ganze in Sittlichkeit, Recht und Freiheit in sich geeinte Deutschland ruft es mit uns und wird einst — wenn unsere Stimmen vielleicht verstummt sind — vor der aufgerichteten Volkseinheit rufen:

Hie Uhland und sein Wort!

Johann Peter Hebel

und der

Hebel-Schoppen.[1]

[1] Gartenlaube, 1860.

im Kampfe ohne Waffen und ohne Rücksicht gegen Lüge und Halbheit. Er kannte die Ränke der Bosheit und Knechtungssucht, und blieb keusch, offen, rein und vertrauend. Er sah die Hoffnungen sinken und hielt die Hoffnung aufrecht. Er flammte in Begeisterung auf und war von gelassener Ausdauer. Er verband „das [illegible] des Staatsmanns Beharrlichkeit.“ Er [illegible] der Vergangenheit und wirkte in der Gegenwart. Er war des Wissens voll und blieb ein [illegible] Beifall und [illegible] Ruhm. Er war ruhmgekrönt und [illegible] Er wußte „der Leier [illegible] Degens Kraft zu spannen.“ Er war [illegible] zugleich.“

Von [illegible] Sänger Rede wird das deutsche Volk [illegible], die ganze Fülle seines Gemüthes muß es bewahren und den Kampfesmuth bewahren.

Böse Menschen haben keine Lieder! Die Bösen, die Feinde der Freiheit und des Vaterlandes, die Feinde des [illegible] und der Menschenliebe — sie haben keine Lieder.

[illegible] leben in Deutschland, in dessen Rei- [illegible] Uhland und sein Wort! [illegible] in Einigkeit, Recht [illegible] das ganze Deutschland mit ihm mit [illegible] unsere Stimmen vielleicht [illegible] aufgerichteten Volksfreiheit [illegible]

Man erzählt von den beiden Brüdern Schlegel, daß sie einstmals eine gar vortreffliche Anekdote vortragen hörten.

„Friedrich," sagte Wilhelm zum Bruder, als sie allein waren, „Friedrich, laß mir diese Geschichte! Laß mich sie gelegentlich anbringen."

„Nein, du kannst sie nicht erzählen wie sich's gehört."

„Laß mir sie. Du hast schon lange meine silberne Dose besitzen wollen — gut, hier ist sie; behalte sie und laß mir dafür diese Geschichte als mein Eigenthum."

Der Handel wurde abgeschlossen. Nicht lange darauf gab sich Gelegenheit, daß Wilhelm die anmuthige Anekdote in einer Gesellschaft erzählte. Friedrich spielte dabei mit der silbernen Dose in der Hand; aber kaum war Wilhelm in der Hälfte der Geschichte, da rief Friedrich:

„Da — da hast Du deine silberne Dose wieder. Du verdirbst die ganze Geschichte! Ich werde die Sache berichten, wie sich's gehört."

So geht die Sage von den beiden Brüdern Schlegel, und in der That, es gehört zu den peinlichsten Empfindungen, eine gute Geschichte verkümmert erzählen zu

hören. Worin aber besteht eigentlich die Kunst, eine Anekdote gehörig zu erzählen?

Wir haben in Deutschland sogar große Geschichtschreiber, sie können sehr schöne, sehr tiefe Betrachtungen anstellen über den grobkörnigen Charakter Blüchers und über den diplomatischen Napoleons, aber den einen und den andern schildern, daß sie vor uns stehen, ja nur eine Thatsache aus ihrem Leben ganz plan und schlicht erzählen, daß wir sie miterleben — das vermögen sie nicht, und weil sie das nicht im Stande sind, thun sie groß und sagen, es sei unter ihrer Würde Anekdoten zu erzählen.

Allerdings sind das die besten Anekdoten, die sich mündlich weiter verbreiten: sie werden in der Regel bei Flüssigem, sei es Bier oder Wein, genossen, und bleiben selbst flüssig in der mündlichen Tradition, geschrieben werden sie leicht stockig und abgestanden. Es gibt aber doch auch einen geschriebenen Vortrag, in dem man so zu sagen den Ton der Stimme hört; die Buchstaben sind die gleichen, und doch hört man bald den leisen geheimnißvollen Klang, bald den vollen Einsatz der Stimme; man merkt die Kunstpausen, die zur nöthigen Spannung gemacht werden, man sieht das schelmisch vergnügliche Auge des Erzählers, seine wechselnden Geberden, ohne daß er dabei in schauspielerischen Vortrag kommt.

Der beste Erzähler dieser Art, ja das unerreichte Muster eines solchen ist Johann Peter Hebel, bekannt als „Rheinländischer Hausfreund" und Verfasser der „Allemannischen Gedichte."

Da haben wir's nun sofort: zum richtigen Erzählen einer Anekdote gehört poetischer Sinn und Takt. Personen und Verhältnisse müssen leicht und bestimmt gezeichnet, mit einem leisen, nicht zu groben und nicht zu feinen Farbenauftrag versehen und zur schnellsten Uebersicht wirksam gruppirt sein; man darf weder zu lange noch zu kurz bei den eigenthümlichen Merkmalen von Personen und Gegenständen verweilen. Man muß es dem Erzähler anmerken, daß er die Dinge kennt und sieht; dadurch kennt und sieht sie auch der Zuhörer. Am füglichsten ist dabei ein mit dem Erzählen abwechselnder dramatischer Vortrag.

Es geht gar nicht anders, wenn die gemäße Wirkung hervorgebracht werden soll; man muß die Personen selbst sprechen lassen, rasch und knapp, ohne dabei in Bedrängniß zu sein, daß der Zuhörer gar zu sehr Eile habe. Denn es gibt auch Menschen, die mit ungeduldiger Hast und Genußsucht nur die sogenannte Pointe, den Spargelkopf wollen ohne den Stengel. Aber es wächst kein Spargelkopf ohne Stengel, keine Aehre ohne Strohhalm. Der echte Anekdotenerzähler muß sein eignes Behagen und das seiner Zuhörer kennen und ermessen, dann werden solche kleine Geschichten zu abgerundeten Kunstwerken, und weil die Kunst ihr ewiges Vorbild in der Natur hat, so zeigt sich auch hier, daß nicht der Umfang dem Werke seine Schönheit und Bedeutung gibt, sondern das Ebenmaß, das in jedem herrscht, und das ist im Kleinen oft noch deutlicher und ausdrucksvoller als im Großen.

Es sind Dichter vergangen und werden noch Dichter vergehen, die umfangreiche Werke geschrieben haben, während — so weit sich voraussehen läßt — die kleinen mit künstlerischer Anmuth gebauten Geschichten Hebels als Eigenthum der deutschen Nation bestehen werden, so lange die deutsche Sprache besteht. Von keinem deutschen Dichter sind so viele Geschichten in alle Schulbücher übergegangen wie von Hebel. Sie sind nicht nur Muster von Correctheit im Satzbau, in der einfachen unverschnörkelten Ausdrucksweise, im zutreffenden Worte ohne aufgeleimte Verzierungen, ohne Verwahrungen mit „etwa" und „wohl" und „oft" u. dgl.; auch der Ton des Vortrages ist so einfach klar und traulich, daß diese Erzählungen nicht gemacht, sondern gewachsen erscheinen; sie haben darum die Eigenschaft der classischen Schriftsteller, die nicht Noth darunter leiden, wenn sie in Schulen grammatisch zerlegt werden. Die Hebel'schen Geschichten haben aber dabei auch in ihrer Art etwas wie das Volkslied, heiter und sinnig, übermüthig schalkhaft und dabei wieder voll reiner frommer Rührung ohne alle Frömmelei. So sind die Geschichten Hebels ein Eigenthum und eine Eigenthümlichkeit des deutschen Volkes, dem keine andere Nation etwas Gleiches zur Seite zu stellen hat; denn die Fabeln Lafontaine's sind theilweise Aesop und Phädrus nachgeahmt, und die kleinen Gleichniß-Erzählungen Benjamin Franklins sind an Zahl viel geringer und auch weit mehr unmittelbar lehrhaft und weniger poetisch. Franklin läßt seinen Vater Richard viele an sich vortreffliche Sprüchwörter auf einmal vorbringen,

theils selbst geschaffene, theils überkommene. Hebel geht äußerst sparsam mit dem Sprüchwort um; er häuft nicht das Korn aufeinander zur Aufbewahrung, er streut das einzelne Korn aus, daß es hinreichenden und lockern Boden finde, um zu wachsen. Franklin arbeitet immer auf einen bestimmten Zweck hin, Hebel will erheitern und dabei lehren und kräftigen.

Ja, dieses nicht einmal immer. Er ist wie ein behaglicher Zecher; nicht jeder Schoppen ist für den Durst, es ist auch mancher zur bloßen Erheiterung und zur Geselligkeit.[1]

Mag es Schriftsteller geben, die aus Ehrgeiz, aus Ruhmsucht schreiben, um Aufsehen zu erregen, um sich geltend zu machen — sie mögen zeitweise Manches erreichen, Eines aber wird ihnen nie, ein Ruhm und eine Wirkung, die sie freilich gering anschlagen, und das ist der, daß ihre Worte von Kindeslippen gesprochen werden, und daß Jeder noch im Alter sich deren erfreut. Erzählungen wie: der Schneider in Pensa, Kannitverstahn, der Husar in Neiße, Kindesdank und viele andere, kennt jeder deutsch lesende Knabe, und jeder Mann erinnert sich ihrer mit Freude.

Zwei Erzählungen aus dem Leben Friedrichs II. und Kaiser Josephs, „König Friedrich und sein Nachbar" und „das gute Heilmittel," wären ohne die schlichte

[1] Darum ist der Hebel-Schoppen, der am hundertsten Geburtstage Hebel's gestiftet wurde, schon in diesem Sinne ein entsprechendes Abbild seines Strebens. Nicht eine wohlthätige Stiftung, eine Armenspeisung allein ist im Geiste Hebel's, sondern eine Stiftung zur Heiterkeit, zur Freude.

und dabei dramatisch so glückliche Vortragsweise Hebels gewiß nicht so wie jetzt in die allgemeine Kenntniß gedrungen als Beispiele unbeugsamen Rechtssinnes und menschenfreundlicher Güte. Man denke sich, daß einer der redseligen heutigen Kinderbücher-Schreiber diese Geschichten vorzutragen hätte! Wir bekämen allerlei hochtrabende und hohle Redensarten in den Kauf, aber vor lauter Entzückungen und Ausrufungen des Autors kämen wir nicht zur einfachen Aufnahme des Gegenstandes. Gewiß, das Streben, die Jugend für alles Rechtschaffene und Edle zu erwecken, ist hoch zu rühmen; aber die Begeisterung der Autoren für die Sache ist noch nicht das Talent zur Darstellung derselben. Daß nur die vollendete Bildung und nicht die noch brausende Halbbildung zum schlichten einfach kernigen Ausdrucke gelangt, zeigt die musterhafte Vortragsweise der Mährchen der Gebrüder Grimm. Hier ist die gleiche Tonart wie bei Hebel.

Die Betrachtungen über das Weltgebäude, die Thierschilderungen Hebels sollten noch heutigen Tags als Muster dienen, dann würde auch die aufgeputzte, schönthuerische Manier, mit der man heut zu Tage Naturwissenschaftliches populär zu machen sucht, verschwinden müssen.

In allen Schul-Lesebüchern sind die besten Stücke aus Hebel entnommen, und doch sind sie nicht eigentlich für Schul-Lesebücher geschrieben. Das bildet ihren Vorzug. Das Naturleben wie das Menschenleben macht nicht besondere Toilette für das Kind. Es gilt nur, das Auge des Kindes auf das Wesentliche zu lenken,

Uebersichtlichkeit und Klarheit in die Dinge und Vorkommnisse zu bringen. Es wäre gut, wenn man einmal den Inhalt der deutschen Schul-Lesebücher einer genauen Prüfung unterwerfen würde.[1] Dann würde man auch finden, wie man jetzt aller Orten Geschichten für Kinder zusammenbraut, voll süßer Gefühle und reiner Lehren, deren innere Mattigkeit durch einen gewaltsam überschraubten Ton und deren innere Hohlheit durch einen Wortpomp verdeckt werden soll. Diese Produkte werden vergehen, wie sie gekommen sind, während die Hebels bleiben, weil sie ein im Leben gereifter Mann und dazu ein Dichter schuf.

Erst als Hebel seine Dichterweihe in den allemannischen Gedichten bewiesen hatte, drängte es ihn dazu und fühlte er sich befähigt, dem Volke und gleichmäßig der Jugend Lehre und Erheiterung zu bieten. Er hatte das Schwabenalter bereits zurückgelegt, hatte sich in verschiedenen Lebenskreisen, wenn auch in engem Bezirk, umgethan, war reicherfüllt an Wissen und Erkenntniß, und nun wurde er der Hausfreund seines Volkes.

Hebel hat in der Sprache seiner Heimath am Oberrhein Gedichte geschaffen, die zu dem Besten gehören, was die deutsche Lyrik hervorbrachte. In ihnen ist ein

[1] In dem sächsischen Schul-Lesebuch, genannt „Lebensbilder I," heißt es Seite 40 der zwanzigsten Auflage:

„Ihr Dütennäscher laßt euch sagen,
Viel Zuckerzeug verdirbt den Magen."

Kann es nach Form und Inhalt etwas Abgeschmackteres geben, als solche Verse?

neuer und eigenthümlicher Gemüthston; und es will viel heißen, auf diesem Gebiete einen neuen Ton anzugeben. Die allemannischen Gedichte sind ein volkgezeitigtes Ergebniß der Stimmung und Natur Hebels, wie der Stimmung und Natur seines Volksstammes. Diese Thatsache, daß ein Einzelner zur persönlichen Erscheinung und Ausdrucksweise eines Volksstammes wird, gibt den Gedichten Hebels eine mehr als blos literarische Bedeutung, wenn auch diese von großem Belang ist.

Hebel hat einen bestimmten Volksstamm zum Träger, eine bestimmte Landschaft zum Schauplatz und eine bestimmte (seit dem 8. Jahrhunderte, seit der St. Gallischen Uebersetzung der ambrosischen Hymnen) nicht mehr schriftgemäße Sprache zum Ausdruck seiner dichterischen Empfindungen und Anschauungen — man kann nicht sagen gewählt, sondern der innersten Natur der Sache gemäß aufnehmen müssen.

Die Dialektdichtung ist, im großen Ganzen betrachtet, der erste Anflug oder das Unterholz des deutschen Dichterwaldes, bis der Hochwald erwuchs. Bevor es eine allgemein gültige deutsche Schriftsprache gab, erschienen die Dichtungen natürlich im Dialekt, von denen jeder souverain war. Im 12. Jahrhunderte gelangte der schwäbische Dialekt zu einer Oberherrschaft, bis im 13. Jahrhundert durch den Sachsenspiegel der sächsische Dialekt der allgemein schriftgemäßere wurde und endlich durch Luther sich in der Ausbildung zur hochdeutschen Sprache unwiderruflich feststellte. Wir haben ein Vorbild der deutschen Einheit in dem Ver-

hältniß der Dialekte zur allgemein hochdeutschen Sprache. Ehedem war jeder Dialekt für sich souverain, nun aber herrscht in der Literatur, in Gesetzgebung, Kirche und Schule der hochdeutsche. Das Majestätsrecht der Goldprägung steht der Centralgewalt des Hochdeutschen allein zu. Die Wissenschaften, die Dichtkunst höherer Formen, die Gesetzgebung ꝛc. sprechen hochdeutsch. Für den Kleinverkehr, für die inneren Angelegenheiten der Provinz, des Hauses, behält der Dialekt seine Besonderheit als eine gewisse sprachliche Scheidemünze.

Im natürlichen richtigen Verständniß dessen, was dem Dialekte zusteht, hat Hebel nie die größeren vielgliedrigen Formen der Dichtkunst, wie Epos und Drama, im Dialekte versucht; denn da würde sich nicht nur die Unzulänglichkeit desselben herausstellen, indem die Scheidemünze des Dialektes hierzu nicht ausreicht, es führte auch zu einer Zersetzung der so nothwendigen und geschichtlich festgestellten Einheit. Hebel hat nur die intimen Beziehungen und Vorkommnisse des provinzialen und häuslichen, die Besonderheiten des Gemüthslebens in den Bereich des Dialekts gezogen. Er versuchte nicht eine Restauration der seit Luther überwundenen Sprachzertheilung, er gab nur das in seiner Besonderheit lebendig Bestehende in seiner begrenzten Berechtigung wieder, und darum wurde er dichterisch und sprachlich zu einem Muster der Dialektdichtung.

Bei allem allgemein deutschen und allgemein menschlichen Kern, den diese Dichtungen enthalten, ist hier ein gewisses Reich des Gemüthslebens zum Ausdruck gekommen, das eben nur in dieser Form sich kund

geben konnte. Die Sprache ist hier nicht Costüm, etwa eine eigene geistige Volkstracht, sie ist vielmehr die innerste und einzige Heimath, wenn man so sagen darf, der einzige Körper dieser Volksseele; oder — um durch ein anderes Bild zu erklären — bei aller Uebertragung dieser allemannisch empfundenen und nicht blos allemannisch ausgedrückten Gedichte wäre es so, wie wenn man ein feines, für die Zither componirtes Musikstück, wobei das Instrument einer eigenthümlichen Vibration und ihm allein gehörigen Ansprache fähig ist, nun auf Violine oder Klavier übertragen wollte. Es bleibt unverkennbar dieselbe Melodie, aber es ist ihr ausschließlich eigenthümlicher Ausdruck nicht mehr.

Die Thatsache ferner, daß in einer nahen, uns vor Augen stehenden Landschaft und Einwohnerschaft die ganze Scala dichterischer Empfindungen sich ausdrücken ließ, das war die augenfälligste und unwidersprechlichste Beweisführung, daß es nicht nöthig ist, in romantischer Ausschweifung in ferne Länder und vergangene Zeiten sich zu begeben, um dichterisch Entsprechendes zu finden und zu bilden. Hebel that aus sich den von Goethe geheischten „Griff ins volle Menschenleben" und er „fand das Schöne nah."

Aus den Gedichten Hebels stieg etwas auf, wie der Brodem frischgepflügten Erdreichs. Die Einsichtigen erkannten und die dumpf dahin Lebenden fühlten es: der Boden deutschen Lebens ist noch überall so reich und zeugungsfrisch, daß Blüthe und Frucht der Schönheit in ihm gedeiht.

Nicht nur in verklungenen Sagen aus der alten

Zeit, im „schönen Aberglauben," wie man es nannte, besteht die innere Poesie des deutschen Volkes; sie ist zu allen Zeiten da und überall, an keine äußere Tracht und keine altherkömmlichen Bräuche gebunden; es gilt nur, daß eines Dichters Auge die Schönheit finde und sie mit seinem Worte erlöse.

Mitten in schweren Kriegesnöthen, mitten in der Auflösung des Reichs entfaltete sich eine Blume heimischer Poesie und erklang die bescheidene und liebliche Dichterstimme Hebels, wie die wilde Rose im stillen Thale blüht, wenn auch lärmende Kriegsschaaren die Heerstraße daher ziehen, wie die Lerche sich jubelnd in die Luft erhebt, mögen die Menschen da drunten in allerlei Hader und Zank und Wirrniß sich das Leben verbittern.

Hebel machte aus seinen Allemannen keine arkadischen Schäfer. Wie er ihnen die Sprache ihres Lebens ließ, so behielten sie auch die ganze derbe, lebensgetreue Erscheinungsweise. Nicht nur in der Heimath wurden diese nach Gehalt und Gestalt neuen Dichtungen mit herzlicher Freude aufgenommen, auch das gesammte deutsche Volk, soweit das Verständniß dafür erschlossen werden konnte, erkannte die Stimme eines Bruderstammes aus dem Munde des Dichters. Jean Paul pries den Dichter laut, und Goethe ging, ihm volles Lob spendend, auf das innerste Wesen dieser Dichtungen ein. Auffallend ist, daß Schiller, der als Schwabe dem Verständniß des Allemannischen so nahe stand, und der eben damals den kernigsten Helden aus dem allemannischen Volke neu geschaffen hatte, sich nicht

eingehender über Hebel aussprach. Nur einige Worte finden sich (Goethe-Schiller'scher Briefwechsel Bd. II. S. 455, 456), worin Schiller nach Durchlesung der Goethe'schen Recension über Hebel — die „in einem behaglichen und heiteren Tone geschrieben, der sich auf die angenehmste Art mittheilt" — dann hinzusetzt: „Sonntagsfrühe" (das Gedicht Hebels) möchte ich wohl in einer reinen und hochdeutschen Dichtersprache lesen, weil die Mundart, wenigstens beim Lesen, immer etwas Störendes hat. Das Gedicht ist ganz vortrefflich und von unwiderstehlichem Reiz."

Es liegt in der dichterischen Anschauungsweise Schillers, daß er den spezifischen Realismus des Dialekts wegwünschen mußte, während Goethe hier bei Griebel und dem Salzmann'schen Pfingstmontag davon angemuthet wurde und die gemessene Berechtigung dafür aufzeigte. — —

Einen eigenthümlichen Vergleich böte Hebel mit dem schottischen Dichter Robert Burns, der ein Jahr vor Hebel geboren wurde und vier Jahre vor dem Erscheinen der allemannischen Gedichte starb. Burns, in einer dichterisch viel reicheren Landschaft geboren, weit mehr von alten Liederklängen erfüllt, war und blieb, eine kurze Beamtung ausgenommen, ein Bauer; er verharrte nothgedrungen in der ländlichen Beschränktheit und empfand diese als hindernde Schranke, die er durchbrechen wollte, während Hebel aus den erweiterten Kreisen des Staatslebens und der Wissenschaft sich wieder dichterisch in die ländliche Beschränktheit zurückversetzte. Während Burns einen Verfall der

Vermögensverhältnisse seiner Eltern in der Kindheit miterlebte, und durch sein ganzes Leben auf und ab zwischen materiellem und geistigem Verkommen und Sich erheben zu ringen hatte, ist Hebel in Noth und Armuth aufgewachsen, und hat sich durch die Güte der Menschen und eigene Ausdauer daraus emporgearbeitet. Während es in Burns Gemüthe oft ist, wie in den Schrunden und Schluchten des Hochgebirges, wo auf übereinander geworfenen Felstrümmern der stille Vogel sich niederläßt, und manche Blume zu ihrem eigenen Genügen aufblüht und verwelkt, bis ein Gewitter herniederrauscht, schäumende Wasserstürze sich über die Felsen ergießen und hochaufbrausen, um dann wieder dürre Oede zurückzulassen; so ist dagegen das Gemüth Hebels wie ein stiller See von Blumen bekränzt, in dem die Bäume ihr Spiegelbild erschauen und die Sterne wiederstrahlen. Burns bringt mit hinreißender Energie die persönliche und momentane Stimmung zum stärksten und ergreifendsten Ausdrucke; Hebel tritt mit seiner Persönlichkeit kaum merklich hervor; er behandelt ein Leben, das ihm in Erinnerung steht und zu dem ihn die Sehnsucht führt, das ihm aber äußerlich fremd geworden. Die Leidenschaft kennt Hebel nicht, mindestens findet sie keinen Ausdruck in seinen Dichtungen. Er ist früh zu einem stillen Sichbescheiden gelangt, und wenn er später im Leben über manche Ungemächlichkeiten klagt, geschieht es in jenem Tone, der das Mißliche erkennt, aber im Ganzen an keinem gegebenen Lebensverhältnisse ernstlich oder gar in Leidenschaft und Trotz rütteln mag. Die geistliche Würde und der

geistliche Beruf gab Hebel eine gewisse Sänftigung, eine Einordnung, die scharf absticht gegen das wildbewegte Leben des Schotten, der in seiner dürftigen und abhängigen Stellung die ersten großen Thatsachen der französischen Revolution wie eine persönliche Erlösung und die Erlösung seiner Standesgenossen empfand.

In Hebels Dichtungen drängt und treibt die Sehnsucht nach einem Dasein, das bestimmt faßbar in seiner eigenen Jugend lag; in Burns drängt es gewaltig und klagend nach einem Zustande der Befreiung, der vor ihm liegt und, wie alles Zukünftige, nicht so bestimmt faßbar ist. Burns ließ sich hineinziehen in die Kreise der sogenannten vornehmen Welt, die eine Zeit lang Gefallen finden mochte an dem Wildwuchs eines Naturells, das einen Athem der Berge in die geschlossenen Räume brachte und einen vollen Brustton, wie ihn das Leben unter freiem Himmel erheischt und duldet. Aber Burns verlor dabei das natürliche Selbstgenügen und den inneren Halt; er wollte und konnte eine gewisse Geltung in der großen Welt und ihre Genüsse nicht mehr entbehren. Und wie er nun bei längerem Verweilen seine Urnatur in die gewohnte Ordnung einfügen sollte, wie er es erfuhr, daß die geistigen Genießlinge die Schmerzensthräne und das Herzblut des Dichters nur als Schaustücke betrachten, da fühlte er sich verstimmt und erbittert, zurückgestoßen, und doch immer wieder angezogen, wo bei einfacher Betrachtnahme nichts als Enttäuschungen ihm werden konnten.

Hebel dagegen ließ sich aus seinem stillen, gelassenen

Selbstgenügen nicht herausführen. Selbst die Gunstbezeigungen des Hofes — und war es auch ein kleiner Hof, es war doch der Hof seines Landes — nahm er mit Lächeln hin, mit jener Ruhe, in der man sich morgen, wenn die Gunst ausbleibt, als derselbe weiß, der man gestern war, bevor sie eintraf. Hebel war politisch viel zaghafter und unterwürfiger als Burns, aber menschlich war er freier. Er ließ sich seine Unabhängigkeit in menschlicher Selbstschätzung, seinen innern Halt nicht rauben, so daß Lob und Huldbezeigungen ihm nicht zum Bedürfniß werden, ja nur etwas zu seiner Geltung vor sich beitragen konnten. In Hebel war auch nicht der entfernteste Hang zur Gefallsucht, und das gibt auch seinen Dichtungen den so reinen und im Gedankenfortgang so rhythmischen Verlauf. Wie in seinen kleinen Erzählungen keine sprüchwörtlichen Wahrheiten eingesetzt sind, so sind keine Schönheiten in seinen Dichtungen angebracht; nur die Schönheit, die das Ganze mit sich bringt, kommt zum natürlichen Ausdruck. Für Burns ward seine hohe Dichterkraft Qual und Untergang, für Hebel war sie eine Quelle innersten Segens und stiller Befriedigung. Die Friedsamkeit, die auf den Hebel'schen Dichtungen liegt, ist nicht in den idyllischen Stoffen an sich gegeben; rein in der Seele des Dichters lag diese idyllische Friedsamkeit, und sie ging auf seine Stoffe über. Hebel hat nie, nach dem ersten Aufgang seiner staatlichen Lebensbahn, seinem Dasein selbstwillig eine neue Wendung und Gestalt gegeben. Er war keine kämpfende Natur, er war ein treuer Vollführer der übernommenen

Staatspflichten, aber im eigentlichen Kern seines Wesens war er der wohlwollende und wohlthätige Privatmensch, wie ihn nur Deutschlands Boden trägt.

Hebel glaubt an die Güte der Menschen, trotzdem er Falschheit und Lüge oft vor sich gesehen hat. Er hegt die unverwüstliche Freude des Herzens, trotzdem Elend und Ungemach weit verbreitet in der Welt sind; und weil er an Güte glaubt und die Freude erkennt, erweckt er sie beide, wohin sein Blick dringt und sein Wort tönt. Die vornehmthuerischen Menschenverächter, die ewig Klagenden, die traurige Verkommenheit der Welt Bejammernden, die dann ihre Lässigkeit und Lasterhaftigkeit damit bemänteln, daß die Welt doch ewig nichts nutz bleibe, und es sich nicht der Mühe verlohne, irgend Etwas zu thun und zu hoffen — alle diese sind in der Regel in geschützten, sorglosen und wohlbehüteten Verhältnissen erwachsen. Wer aber in seiner Jugend barfuß den rauhen Boden betrat, wer die Güte und Wohlthätigkeit der Mitmenschen in Armuth und Bedrängniß erfahren hat, der kennt das hülfreiche und wohlwollende Herz der Menschen — der sogenannten Niederen wie der Höheren — und vergißt es nie. Hebel hat eine Jugend voll Armuth und Verlassenheit durchgelebt, und er blieb ein Menschenfreund bis an sein Lebensende.

Hebels Lebensgeschichte ist kurz und einfach. Von arbeitsamen Eltern geboren, früh verwaist, von der Wohlthätigkeit der Menschen gefördert, blieb er während seines ganzen Daseins im engen Kreise seines Heimathlandes, fand darin die ganze Welt, alle Tiefen und

Höhen des Erdendaseins, und wußte sein inneres Leben und das seiner Heimath zu reinen, edeln und unvergänglichen Bildern auszuprägen.

Johann Peter Hebel wurde geboren zu Basel am 10. Mai 1760. Obgleich er in einem Briefe vom 16. Januar 1825 an seine Freundin Gustave das Haus genau bezeichnete, das er sich einst zum ruhigen Leben ankaufen oder wenigstens miethen wollte, hat man es doch bei der hundertjährigen Geburtsfeier nicht ausfindig machen können. Die Eltern Hebels wohnten in dem Dorfe Hausen im badischen Oberland, der Vater arbeitete im Winter an seinem Webstuhl, im Sommer arbeiteten die beiden Eheleute wiederum in Basel im Iselin'schen Hause, wo sie vordem treue Dienstboten gewesen waren. Schon ein Jahr nach der Geburt Peters starb der Vater, und der kleine Knabe machte schon früh das Leben armer Verwaisten durch, sammelte Holz im Walde und half die Steine zum Schmelzofen in Hausen zerschellen.

Dabei war er allezeit ein aufgeweckter, zu Schalkstreichen aufgelegter Knabe. In dieser Kindheit aber drang der frische Thau des Naturlebens in seine Seele, um später zu Blüthen und Früchten zu reifen. Bald auch verlor er die Mutter. Von Wohlthätern gefördert, bezog er die Universität Erlangen, und nach seiner Rückkehr in die Heimath wurde er zuerst Lehrer in Hertingen, einem Dorfe zwischen Basel und Schopfheim. Er wurde hier „umgeäzt," d. h. er aß wechselweise an dem Tische der Familien, deren Kinder er unterrichtete. Er bekam hier aber noch eine Nahrung,

an die Niemand dachte; denn in seine Seele drang immer mehr die tiefe Kenntniß des Menschenlebens, besonders des Volkes seiner Heimath, und dieß, in Verbindung mit den Kindheitserinnerungen, sollte später zum dichterisch so lieblichen Bilde werden. Nachdem er die Ordination erlangt und eine Zeit lang Pfarrgehülfe gewesen, wurde er Präceptoratsvicarius am Pädagogium zu Lörrach und blieb daselbst eilf Jahre lang. Das kümmerliche äußere Leben wurde erhöht durch herzliche Pflege der Freundschaft, in der man eine Art Tafelrunde bildete und sich alterthümliche und phantastische Namen gab. Auch die Liebe zog bei ihm ein: Gustave Fecht, eine feinsinnige und wohlgebildete Pfarrerstochter, gewann und erwiederte die Neigung des Dichters. Hebel wurde 1791 als Subdiaconus an das Gymnasium nach Karlsruhe berufen, wo er die alten Sprachen und die Naturwissenschaften lehrte und zugleich auch in der Kirche zu predigen hatte. Seine Schüler bewahren ihm noch ein freudiges Angedenken, und besonders hat Friedrich Giehne ein schönes Erinnerungsbild mit mancherlei anmuthigen Charakterzügen in der Deutschen Vierteljahrsschrift (Jahrg. 1858) aufgestellt.

Hebel stieg von Stufe zu Stufe bis zu den höchsten kirchlichen Ehrenstellen und starb am 22. September 1826. Inmitten seiner oft schwer belastenden Lehr- und Kanzleigeschäfte bewegte ihn stets eine Sehnsucht nach seiner Heimath, dem Oberlande, und aus dieser Sehnsucht, verbunden mit einem tiefpoetischen, durch die classischen Muster erfüllten Geiste, entstanden die allemannischen Gedichte (zuerst anonym erschienen 1802),

die eine neue Wendung in Auffassung und Erkenntniß des Volkslebens bezeichnen. Er war nicht so schlimm daran wie Burns, für den (nach Macaulay's Ausdruck) „die Welt kein schicklicheres Geschäft zu finden wußte, als daß er sich mit Schmugglern und Gaunern herumzanken, Accise berechnen und Bierfässer visitiren mußte, und ein solcher Geist in solchem Geschäfte vergeudet wurde." Hebel war durch Wissenschaft so reich ausgestattet, daß er in Kirche und Schule gute Dienste leisten konnte; aber das hätten auch Andere gekonnt, und er mußte die Feder führen zu Akten, die in Kanzleien vermodern.

Aus einem innern Drange schuf sich daher Hebel einen außerhalb des Staatsmechanismus stehenden Beruf, dem er freilich nur die Abfälle seiner Zeit widmen konnte. Es war eine naturgemäße Folge seiner Erkenntniß des Volks und seiner Liebe zu ihm, daß Hebel sich auch unmittelbar lehrend und unterweisend an das Volk selbst wendete. So gab er schon vom Jahre 1803 an einzelne Geschichten in den badischen Landeskalender. Vom Jahre 1807 — 1814 erschien er ganz allein von ihm. In diesem Jahre zog er sich zurück, da die geistliche Censur die bekannte Geschichte „der fromme Rath" gestrichen hatte.

Es ist nicht nöthig, Hebels unübertroffene, ja unerreichte Eigenthümlichkeit hier nochmals zu schildern, auch nicht den einzigen dunkeln Fleck hervorzuheben, wie er sich in einer gefügigen Weise dazu verleiten ließ, die opfermuthige That Andreas Hofer's zu verspotten. Hebel war der Hausfreund des Volkes, ein wohl-

wollender, treuer, heiterer und schlichter Freund des Hauses; zur Durchdringung des großen Weltlebens, zur richtigen Erkenntniß einer Alles einsetzenden Volkskraft war er bei seinem fügsamen, und vor Allem auf das private Leben gerichteten Naturell nicht geeignet.

In der katholischen Kirche ist es Gesetz, daß erst nach hundert Jahren eine Heiligsprechung vorgenommen werden darf. Die natürlich wunderthätige Kraft des Genius erweist am hundertjährigen Geburtstage Bestand und Wirkung. Die Jahrhundertfeier Schillers hat dieß in glänzendster Weise auf der ganzen bewohnten Erde gezeigt. Der hundertjährige Geburtstag Hebels wurde seiner bescheidenen, begrenzten Stellung gemäß in begrenzten Bezirken gefeiert, aber hier nicht minder mit inniger Wärme.

Dabei sind aus dem inneren Leben Hebels viele Zeugnisse zu Tage gebracht worden, die das Bild des herzlich Verehrten neu kennen lehren. Es sind dieß besonders zwei Schriften:

„Aus Hebels Briefwechsel zur Erinnerung an den 10. Mai 1860" (Freiburg im Breisgau) und „J. P. Hebel, Festgabe zu seinem Geburtstage. Briefe Hebels an Freunde und Freundinnen ꝛc. Herausgegeben von Friedrich Becker" (Basel 1860). Bisher waren nur dürftige Auszüge aus Hebels Briefen bekannt gewesen, nun haben wir eine nahezu aktenmäßige Einsicht in sein inneres Leben.

In dem erstgenannten Buche sind besonders die Briefe an die Familie Hauffe in Straßburg anziehend. Das innere Leben der Allemannen und seines getreuen Vertreters hat Straßburg nicht von Deutschland getrennt.

Hebel ist darin heimisch als in einer grunddeutschen Stadt, und die Briefe gehen damals noch durch die Bötin. In diesen Briefen ist ein Jean-paulisirender Ton. Da wird nämlich in ein Gefühl noch eine Unterart von Gefühl hineingepfropft oder davon abgezweigt. Es läßt sich vielleicht kein schärferer Gegensatz denken, als die einfach schlichte Vortragsweise Hebels und die verschlungene Jean Pauls. Hebel spottet selbst darüber, daß er in diese Manier verfallen, „aber es geht mir auch so, wenn ich Hexameter gelesen oder selbst gemacht habe. Gewöhnlich denke ich noch eine Zeit lang sechsfüßig fort.“ Indem er auf die politischen Verhältnisse zu sprechen kommt, schreibt er den Straßburgern: „Was braucht ihr zu wissen, wo uns arme barfüßige der Schuh drückt?“ Aus seinem innern Frieden heraus schreibt er doch, daß seine „Vorstellung über theologische Dinge dahinaus laufe, daß wir nicht viel von der Sache wissen und das Ende abwarten müssen. Wie wenn wir zum erstenmale ein Haus bauen, oder einen Schuhmacher ein Paar Stiefel zuschneiden sehen, zumal wenn wir vorher noch keinen Fuß gesehen hätten.“

„Mein Leben stiehlt sich mir unter unangenehmen Geschäften, unwillkommenen Zerstreuungen,“ schreibt er noch ein Jahr vor seinem Tode.

Von umfassender Bedeutung ist das zweitgenannte Buch, aber der Herausgeber hätte nicht so ängstlich sein sollen in Ausmerzung des charakteristisch Persönlichen, denn dieß gehört zur vollen Farbe eines Zeitbildes. Im Jahre 1791 schreibt Hebel an Gustave: „Am Sonntag habe ich meine erste Predigt gehalten. Hören

und Sehen verging mir, als ich mich so von einem Meer von Hauben und Frisuren umfluthet sah. Die Leute sehen alle so kennerisch aus unter den Hauben und Frisuren.“

Er versetzt sich in diesen Briefen immer ganz leibhaftig ins Oberland, und mitten in einem Gewitter schreibt er an die Freundin: „Während ich mich mit einer so lieben frommen Seele beschäftige, wird doch der Himmel hoffentlich keinen Unwillen an mir ausüben.“ „Wo es Etwas zu arbeiten giebt muß ich dazu und ärgere mich darüber,“ schreibt er ein ander Mal; dann erzählt er wieder ganz einfach, wie er dem Markgrafen und den Hofleuten die allemannischen Gedichte vorlesen mußte. Er will immer auf eine Pfarrstelle im Oberlande, und als man ihn in Karlsruhe zurückhält, schreibt er: „Es ist mir sehr lieb, daß mich der Großherzog nicht fortlassen wollte, damit es mich nicht reuen kann, daß ich nicht ging.“

Ueber Jean Paul schreibt er: „Seine Schriften sind wie Ananas, auswendig lauter Dornen und Disteln, bis man in das süße innere Leben hineingedrungen ist.“ Höchst charakterisch ist: „Ich fühle noch immer ein einziges Uebel, das recht liebenswürdig wäre, wenn ich nur eine eigene Rente von zweitausend Gulden dazu hätte, nämlich die beständige Lust zu schlafen. Ich habe mir ein bescheidenes Einkommen gewünscht, denn zum Schlafen braucht man nicht viel.“

Obgleich er noch im Todesjahre unterzeichnet „mit Liebe unwandelbar Ihr Freund Hebel,“ hat er sich auch bei auskömmlichem Gehalt doch nicht dazu entschlossen, die Jugendgeliebte zu heirathen, und das

gehört zu den unerklärlichen Räthseln seines Lebens. Bei seinem ausschließlich häuslichen Sinne blieb er doch einer der wenigen unverheiratheten deutschen Dichter.

Noch bedeutsamer ist der Briefwechsel mit Pfarrer Hitzig, genannt Zenoides, während Hebel sich Parmenides nannte; es kommen darin mancherlei tiefere Einblicke in das eigene Leben, wie in das Leben der Zeit vor.

Einen Vorsatz, ganz seinem Charakter und seiner heiter wohlthätigen Weise gemäß, wollte Hebel ausführen. Er wollte in seinem letzten Willen bestimmen, daß von seiner Hinterlassenschaft den Greisen in Hausen, seinem Heimathsdorfe, an jedem Sonntag ein Schoppen Wein verabreicht werden sollte. Heiterkeit, Freude, Wohlbehagen zu verbreiten, das war sein innerster Herzenswunsch noch über das Leben hinaus.

Er starb, ohne ein Testament zu hinterlassen.

Nun aber haben Basler Freunde an seinem hundertjährigen Geburtstage eine Summe zusammengebracht, aus deren Ertrag, wie die Zeitungen im Allgemeinen berichten, alljährig an Hebels Geburtstag der Hebel-Schoppen verabreicht werden soll. Das ist gewiß eine Art, das Andenken Hebels zu feiern und zu erneuern, die seinem ganzen Wesen am meisten entspricht. Wir sehen es vor uns, wie die alten Heimathsgenossen Hebels beisammen sitzen, sich von seinen Geschichten erzählen und die Erinnerung an ihn auffrischen. Das Anne Meile und Vreneli hören auch gern zu; sie haben nicht mehr die volle Tracht, wie sie Hebel in der „Wiese" schildert; es giebt immer mehr Fabriken im Wiesenthal, aber noch ist hier ein kernhafter Volks-

stamm, der sich von keinen Kirchengemeinderäthen sein Lied wird rauben lassen; sie halten's mit Hebel und singen dazwischen das Lied:

Ne G'sang in Ehre,
wer will's verwehre?
Singt 's Thierli nit in Hurst und Nast,
der Engel nit im Sterne-Glast?
E freie frohe Mueth,
e g'sund und fröhlich Bluet
goht über Gold und Guet.

Ne Trunk in Ehre
wer will's verwehre?
Trinkt's Blüemli nit si Morgenthau,
Trinkt nit der Vogt si Schöppli au?
Und wer am Werchtig schafft,
dem bringt der Rebesaft
am Suntig neui Chraft.

Und wenn sich das Herz erfreut und erfrischt hat, dann ziehen sie wohl heim und singen wiederum Hebels Wort und Gedanken:

Jetzt schwingen wir den Hut,
Der Wein, der Wein war gut.

Der Hebel-Schoppen ist eins der schönsten Denkmäler im ganzen Vaterlande, und es ist nur zu wünschen, daß sich noch viele Geschlechter bis in undenkbare Zeiten hinaus daran in Freude und Freiheit erquicken.

Jean Paul.

Eine Doppelbetrachtung zu dessen hundertjährigem Geburtstage, 21. März 1863. [1]

[1] Deutsche Blätter Nr. 12, 1863.

Er war ein Herz voll Liebe, ja — übervoll; ein scharf geschliffener Geist, ja — nur zu vielseitig geschliffen; eine freie Seele, ja — von keinem Kunstgesetze gebunden; er war ein liebevolles Gemüth, ja — oft bis zur Thränenseligkeit. Das eben ist's. Es giebt kein einfaches Setzen, kein gerades, deckendes Wort für die Gesammtheit der Geisteseigenschaften Jean Pauls, und sogar jede einzelne Eigenschaft muß mit einer Nebenbemerkung versehen, begrenzt oder erweitert werden im Vergleich zum Gemeingültigen.

Jean Paul war geboren im selben Jahre, als Jean Jacques Rousseau's „Emil" und Winckelmanns „Kunstgeschichte" erschienen. Wunderliches Zusammentreffen zweier entgegengesetzten Geister, die damals durch die Luft der Zeit schwebten! Der Franzose wollte, angewidert von den immer sich erneuenden Ungeheuerlichkeiten der Cultur, diese ganze Cultur als das Uebel beseitigen und die Erlösung im Naturzustande allein finden, in einem Naturzustande, wie er ihn sich austräumte, wie er aber niemals war und niemals sein kann. Der deutsche Gelehrte Winckelmann aber war der Erste, der darauf hinwies, daß ein bloßes todtes, gelehrtes Vererben der Cultur-Errungenschaften, den

Menschheitsgeist nur belaste. Darum müssen die höchsten Productionen der Cultur — und hier im classischen Alterthum — als lebendig erkannt und neu ins Leben umgesetzt werden. Aus der Vertiefung in die Wissenschaft muß der Menschengeist seine Befreiung gewinnen.

Im bescheidenen Hause des Lehrers und nachmaligen Dorfpfarrers Richter zu Wunsiedel im Bayreuthschen, wo am 21. März 1763 der Dichter geboren wurde, da spürte man nichts von den Gegensätzen des Lebens, die ein Vierteljahrhundert später zur gewaltsamen Umwälzung ausbrachen, welche das Staatsleben auf die reinen Grundsätze der Vernunft stellen, und dabei in den Formen eine Erneuerung des classischen Alterthums, verbunden mit einer naiven, voraussetzungslosen, unhistorischen Bildung einbürgern wollte.

Man kann wohl sagen: in der Dichterseele Jean Pauls und in allen seinen Werken ist jener stete Kampf zwischen Cultur und Natur. Auf der einen Seite das Dringen darauf, daß der Mensch von Natur Alles in sich habe: alle Höhen und Tiefen des Geistes sind der Seele eingeboren, und sie hat sie nur klar zu erkennen, sich treu dem eignen reinen Triebe und den Erscheinungen des Lebens hinzugeben; es bedarf keines ererbten Wissens — der Einfalt ist Alles gegeben. Auf der anderen Seite wieder ein bienenfleißiges Anhäufen von großem, verschiedenartigstem Wissensmaterial und ein stetiger Bedacht, dasselbe zu verwerthen und neu umzuprägen.

Heißt der Dichter Jean Paul, oder heißt er Friedrich Richter? Wie spricht man Jean Paul aus? deutsch

oder französisch? In der Regel den ersten Namen französisch, den zweiten deutsch.

Es ist fast sinnbildlich, daß diese Widrigkeiten sich sofort in das Andenken des Dichters mischen. Er ist so grundehrlich, innig anmuthend deutsch und heimisch, und wiederum zugleich so fremd und räthselvoll.

Jean Paul, in der Jugend oft vergöttert, wird im Alter vergessen.

Zu Ende der zwanziger und zu Anfang der dreißiger Jahre, als man auf einen sogenannten brillanten Stil große Stücke hielt; damals wurde der Stil oder auch die Manier Jean Pauls vielfach nachgeahmt. Belletristik, Politik, Religion und Wissenschaft wurden in pikanter, Aufsehen erregender Weise durcheinander traktirt, und eine fein zugespitzte Wendung galt als Meisterstück. Man war von ebenso kleinlicher als gehässiger Censur verfolgt und mußte sich üben, unter unverfänglicher Verpackung die feuergefährlichen Zündstoffe der Zeit einzuschmuggeln. Die überall hin auszuweitende, für alle verschiedenartigen Stoffe elastische Form Jean Pauls erwies sich genehm; die Metapher, die wissenschaftliche Formel und alle kunterbunte Terminologie, dazu noch der vieldeutige Gedankenstrich, lehrten nicht nur zwischen den Zeilen lesen, sondern auch das Ausgesprochene in einem Doppelsinn verstehen. Der Schriftsteller mußte gewitzigt sein und mußte seine Leser witzigen.

Das ist nun, und wir dürfen uns dessen freuen, heute doch schon anders geworden.

Das öffentliche Wort in Volksvertretungen und

Volksversammlungen hat gelehrt, die Sache gradaus zur Geltung zu bringen; das Pointirte und Geistreiche tritt dagegen zurück.

Wir sind nicht nur ein lesendes, wir sind auch ein hörendes Volk geworden, und wir müssen, allerdings noch immer unter beschränkenden Formen, jetzt geradezu sagen können, was wir auf dem Herzen haben.

Wir sind aber auch formell einfacher und strenger geworden. Der brillante Stil ist naturgemäß außer Cours gekommen.

Jean Paul läßt sich nachahmen, Lessing und Goethe nicht.

Woher das?

Ich gebe es zu bedenken.

Geist, Gemüth und Phantasie Jean Pauls waren ergiebig genug, um ihn dahin zu stellen, daß er in der Reihe der Heroen — mit Lessing, Schiller und Goethe — genannt würde. Warum hat er's nicht erreicht?

Weil ihm die ordnende Oekonomie der Kunst gebrach.

Man ist bei einem Buche Jean Pauls nie sicher oder man kann auch nicht einmal ahnen, was nun folgen wird, in Scenen, Thaten und Ereignissen, und man ist wiederum in keiner Situation sicher, was Held und Heldin darin denken und empfinden und der Dichter dazu anmerken wird; denn Jean Paul begleitet Jegliches mit Excursen und läßt die Gestalten sich nicht frei ausleben, sie bleiben an ihren Schöpfer und Meister gebunden. Man wird daher kaum je hören: So sagt Liane oder Julius oder Emanuel 2c.,

sondern immer nur: Jean Paul sagt. Die Gestalten haben nicht aus ihnen allein kommende Empfindungsäußerung von physiognomischer Besonderheit.

Die pädagogische Neigung des Dichters — die er in einem Buche voll bewundernswerther Tiefblicke, in der „Erziehlehre", zusammenfaßte — tritt erklärend und vertiefend, aber auch störend in das dichterische Schaffen und in den natürlichen Fluß der Ereignisse und Stimmungen ein.[1]

Wohl gehört es zu den schönsten Gaben der Phantasie eines Dichters und der geheimnißvollen Tiefe seiner Empfindung, daß er uns überrasche. Es kommen Verschlingungen und Lösungen, es treten unberücksichtigte Momente und Motive in Wirkung, wie wir sie nicht ahnten. Aber die Ueberraschung aus der Phantasie des Dichters darf nur so sein, daß das, was wir natürlich erwarteten, leise und halb ahnten, zwischen Furcht und Hoffnung schwebend kommen sahen, nun voll und groß und darum an sich neu aus der Dichterphantasie uns entgegen tritt. Da schlägt uns das Herz höher, denn wir empfinden das Walten des höheren Geistes, der doch noch mehr in sich trug, als wir zu haben glaubten, der Alles in Rechnung zieht und mit sicherem Takte das Orchester des Seelenlebens regiert. Der Dichter muß den Leser überraschen. Besteht aber die

[1] Auch eine eigenwillige Formenbildung in der Sprache hindert die ungestörte Aufnahme Jean Paul'scher Schriften. Es zeigt sich hierbei, daß die Sprache ein geschichtliches Volkseigenthum ist, das kein Einzelner ungestraft nach blos rationeller Methode modeln darf.

Ueberraschung darin, daß er plötzlich eine Willkürlichkeit, eine Anomalie, ein Wunder bietet, daß der Rhythmus des geraden Ganges und die Folgerichtigkeit plötzlich unversehens abbiegt, dann stutzen wir, und der Dichter, den wir lieb gewonnen, kann uns wohl überführen, daß hier keine Willkürlichkeiten seien, seine Personen und ihre Verhältnisse seien nur so eigen geartet. Wir bewundern dann den Dichter, wir glauben ihm auch, wir staunen seine Betrachtungen und Beweisführungen an; aber die eigentliche Sättigung der Seele wird uns dadurch nimmermehr zu Theil, denn wir haben Etwas bekommen, wonach die vorahnende, tastende Seele nicht verlangte. Jean Paul hat den tiefsten und schärfsten Blick für das Einzelne und dessen mannigfaltig mitwirkende Elemente; aber er macht jeden Zustand und jede Empfindung gern zu einer Vielfältigkeit; er läßt nichts gerne in seiner elementarischen Einfachheit. Man könnte sagen: in der ganzen Welt kocht man mit Wasser, Jean Paul kocht mit Punsch. — Der Humor setzt einen wesentlichen Punkt darein, daß er die Verquickung aller Lebenserscheinungen aufzeigt; aber er löst Alles auf, wenn er soweit geht, den geraden Bestand und Eindruck so auseinander zu legen, daß nichts Festes, Einfaches mehr bleibt.

Dem Humor ist viel gestattet, aber Eines ist doch ausgenommen, und das ist die Anarchie. Jean Paul ist der Dichter der freiesten Laune, des souverän spielenden Humors; er ist aber auch der Dichter der Launenhaftigkeit. Seine Composition ist launenhaft und seine Personen sind es. Darum sind diejenigen Figuren die

gelungensten, die von vornherein jede Folgerichtigkeit ausschließen, von denen von Anfang an geltend gemacht wird, daß sie Originale in der äußersten Bedeutung sind; Menschen, für deren Thun und Lassen und Empfinden wir keinen festen Maßstab haben. Sie sind liebenswürdige, närrische, prächtige, erhabene, kleinliche, götterstarke, weichliche Naturen; sie sind Alles in Einem.

Die Phantasie Jean Pauls ist wie ein Waldesgrund voll üppig wuchernder Sproßkraft. Da wächst und verschlingt sich Alles, und wird zur Heimath von tausenderlei Kleinleben; es ist ein Gebüsch, darin die Nachtigall nistet, an den Ranken reifen saftige Beeren, und blaue Glockenblumen schließen am Boden ihre Kelche auf; es sind Dorngesträuche da, die in Gradirhäusern aus dem durchtropfenden Wasser die Salztheile festhalten; es sind schwanke Zweige da zu Zuchtruthen für große und kleine Kinder, die sich aber auch zu festlichen Kränzen für die erhabensten Helden winden lassen. Alles ist reich, strotzend, tausendfältig — aber Alles ist auch verbuscht, jeder Zweig lebt sich aus und Nichts wird zum hohen festen Stamme, zum geschlossenen, hochaufragenden Walde.

Wunderbar! Ueber das Wesen der Kunst, ihre Gesetze, ihre Bedingungen hat neben Lessing, Schiller und Goethe Niemand intimer aus dem innersten Schaffensgrunde geschöpft, als Jean Paul. Er hat den zartesten Sinn für jene Scheidelinie, wo sich die bewußte Schaffenskraft von der unbewußten, d. h. sich selbst bewegenden, trennt. In die geheime Werkstätte des Geistes hat Niemand je mit hellerem Auge geblickt als er.

Und in seinen eigenen Werken hat er nicht vermocht, mit dem Maße des Gesetzes auszuscheiden, was willkürlich in momentanem Belieben angehängt ist, und darum das eigentliche Werk, den eigentlichen Bau oder — bleiben wir bei dem Bilde — den Baum in den überwuchernden Ranken verdeckt und erstickt.

Wie groß ist das Einzelne bei Jean Paul und wie klein das Ganze, wenn man den Inhalt eines Werkes nackt ablöst!

Aber auch im Einzelnen empfindet man oft mit Schmerz, daß der Dichter nicht die Resignation hatte, seine Ueberfülle zu beschränken und seine Vielseitigkeit auf die einfache Bestimmtheit zurückzuführen. Der Adler in den Lüften und der kleine Käfer am Grashalme — er betrachtet sie mit gleichscharfem Auge und durchdringt ihr Leben mit gleicher Innigkeit. Er hat den mikroskopischen und den teleskopischen Blick. Er schaut in die unfaßbaren Weiten des Gedankens und weiß elementare Stimmungen festzuhalten, die nur dem Gebiete der reinen Musik angehören. Und wiederum schaut und durchforscht er das Einzelne, das Kleinleben und seine Besonderheiten mit liebevoller Genauigkeit.

Die Doppelkraft seines Geistesblickes, in die Ferne und in die Nähe, die er oft zu gleicher Zeit anwendet, beleidigt und verletzt aber auch zugleich den Sehnerv des Lesers. Nachdem wir einen Gegenstand durch ein Perspectiv in die Nähe gezogen, nun das Perspectiv umdrehen und die Gegenstände dadurch in die Ferne schieben — das frappirt allerdings, verwischt aber das scharfe Bild und verdirbt die natürliche Sehkraft.

Ich will hier nur noch auf einen Punkt hinweisen, den eigentlichen, springenden Punkt der poetischen Production, der aber nie vollständig ausgeklärt wird, weil er in jenes große geheimnißvolle Räthsel fällt, wo Bestimmung und Wille sich berühren und durchschneiden. Es ist hier das Verhältniß von Providentiellem, Planmäßigem, und von Improvisirtem, Momentanem. Beide sind gleichmäßig zur Hervorbringung eines Kunstwerkes nöthig, jede vereinzelt bringt kein lebendiges Ganzes hervor. Würde der Plan bloß wie ein Programm abgespielt, so bliebe das Product kalt und steif; würde die Improvisation allein in Thätigkeit gesetzt, so entstünde unsicheres Irrlichteliren. Jener ersten, heißen Empfindung und klaren Organisation des Gesammten muß ebenso die warme und sichere, momentan neu sich bildende Ausführung des Einzelnen in unvorgesehener, also improvisirter Weise sich anschließen. Das Ganze muß im Momentanen und das Momentane wieder in der Atmosphäre des Ganzen durchempfunden werden.

Jean Paul weiß den Plan des Ganzen wohlbedacht anzulegen, er hat bestimmte Probleme als Drehpunkte, aber in der Improvisation des Momentes verliert er sich. — Hiezu kommt ein oft berührter, weiterer Uebelstand. Er hat Studienköpfe, Stimmungen, Charakterzüge, psychologische Verschlingungen, Bilder im Allgemeinen empfunden und bereit gehalten, die er nun beiläufig anfügt oder auf gegebene Charaktere und Situationen überträgt. Er nimmt nicht das nothwendig sich Ergebende aus dem Charakter und dem Momente, er

überträgt und giebt, er löthet an, macht den Moment überreich, belastet ihn. Er bringt ein doppeltes Licht, ja fast ein allseitiges, wodurch jeder Gesichtspunkt fehlt, der des hervorbringenden Dichters, und der des aufnehmenden Lesers.

Man wird leicht bis zur Ungerechtigkeit scharf gegen Jean Paul, wenn man ihn vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, und sein Jubeljahr ist eines der lehrreichsten Beispiele, daß aller Reichthum des Geistes, alle Größe des Gedankens und alle Fülle der Empfindung nicht ausreicht, um die nachfolgenden Geschlechter in gleicher Dankbarkeit festzuhalten. Das einzig Dauernde im Gebiete der Kunst ist das einfach Schöne, an sich Wahre und Gesetzmäßige, das sich selbst tragende Organische. Wo dies nicht zur Geltung gebracht ist, da hilft kein Stützen mit gewaltigen Gedanken und Empfindungen, da hilft kein Einbalsamiren mit Essenzen.

Die kleinen, unscheinbaren, zum Theil vom Dichter selbst gering gehaltenen Bilder, wie der vergnügte Schulmeister Wuz, Quintus Firlein, Siebenkäs und Lenette u. s. w., die bleiben; während die Werke voll Schönseligkeit, in denen es eigentlich nie heller Tag ist, sondern nur immer das Morgenroth oder das Abendroth glänzt und wunderbare Reflexe wirft, wohl für den Geschichtschreiber von Bedeutung bleiben — um die Stimmung der Zeiten daran zu erkennen — der Nation als solcher aber sich immer mehr entfremden. Jean Paul hat seinen Hund Spizius mit in die Gesellschaft und in seine Schriften eingeführt; er macht

da seine Kreuz- und Quersprünge, abseits, hin und her, und unterbricht damit jeden Rhythmus im Fortgange der Handlung und Empfindung.

Jean Paul lebte in einer kleinen Stadt, hatte keinen Genossen von ebenbürtiger Bedeutung neben sich, ihm wurde zu Lebzeiten eine Anbetung und Huldigung, namentlich von den Frauen, brieflich und persönlich, wie keinem anderen Dichter; Alles dies zusammengenommen brachte ihn dahin, jede Eingebung und jede Wahrnehmung festzuhalten, jede Absonderlichkeit seiner Individualität als unantastbare Eigenthümlichkeit des Genius zu wahren.

Auch Schiller und Goethe lebten in kleinen Verhältnissen, aber als ebenbürtige Genossen waren sie einander, ausgesprochen und unausgesprochen, Richtung und Maß gebend; und dazu lebten sie in steter Durchdringung des antik Classischen und sie schwangen sich hinweg über alles Enge, persönlich und zeitlich Beschränkende.

Der Cultus des Genius — wenn Wort und Begriff Cultus nicht ausschließlich der Theophanie, sondern auch dem bedingten Genius angehören sollte — hat in unserer Zeit seine feste, bemessene Bedeutung gewonnen; er bewahrt sie aber nur, wenn er sich frei erhält von überschraubtem, Alles verherrlichendem Lobpreis.

Wir können Jean Paul hoch halten, ohne seine Mängel zu verleugnen und zu verkennen.

Es ist ein albernes, hohles Wort, wenn man sagt: unsere realistische Zeit wolle nur eine realistische Poesie

gelten lassen, und habe darum für die, im eminentesten Sinne genommen, idealistische Jean Pauls den Sinn verloren. — Es hat niemals eine realistische Poesie, oder auch, es hat immer nur eine solche gegeben.

Wir können uns keine Menschen denken und dichten, die anders sind als die wirklich auf der Welt leben und gelebt haben. Die Malerei, die Bildhauerei, die Dichtkunst kann immer nur an die Anschauung sich halten; freilich muß sie was das Leben abgebrochen, verbogen und verunstaltet giebt, zur inneren Wahrheit, Folgerichtigkeit und Schönheit gestalten.

Nicht weil Jean Paul ein idealistischer Dichter ist, stehen seine Bücher so oft bestaubt in den Bibliotheken, sondern weil er ihnen eine Realität giebt, für die wir keine Anknüpfung, keine Lebenskenntlichkeit haben.

Unsere Zeit hat einen starken Sinn für das Geschichtliche in Vergangenheit und Gegenwart.

Wenn wir uns nicht das Leben an den kleinen Fürstenhöfen zu Ende des vorigen und zu Anfang unseres Jahrhunderts vergegenwärtigen, und die ganze Kleintheilung des Daseins, so verstehen wir die Jean Paul'schen Dichtungen nicht. Und doch verwischte er jeden charakteristischen Anhalt an dasselbe und setzte die Ereignisse und Personen gewissermaßen außerhalb aller Zeitbeziehung. Er malte auf einen idealen Goldgrund.

Er mußte das, denn die Zeit und das Land, in welchen Jean Paul lebte und dichtete, waren noch nicht reif für den Humor, und noch nicht freigegeben für die dichterische

Fixirung des Realen. Es war noch zu viel gemeine Bedrückung, noch zu viel Engbrüstigkeit in allen Verhältnissen, als daß ein Dichter, dem unmittelbaren Leben nahe, dasselbe frei gestalten konnte, wenn er nicht allgemeine psychologische Probleme sich herausschälte.

Der Culturhistoriker findet, von Stimmungen abgesehen, keine festen Abbilder des Zeitlebens in Jean Paul; es fehlt das Centrum des Nationallebens, es finden sich nur episodische Erscheinungen und dazu noch geflissentlich verwischte.

So sind es also die verschiedenartigsten Hinderungen, die — wir müssen das Wort leider aussprechen — ein Antiquiren der Jean Paul'schen Dichtungen bedingen. Dennoch aber muß dem heutigen Geschlechte gesagt werden, daß es sich vielfach an Jean Paul versündigt, vor Allem durch Nachsprechen der zum gesellschaftlichen Conversationsgebrauche hergerichteten literaturgeschichtlichen Urtheile.

Wenn man bedenkt, wie viele neuere Producte des Auslands und Inlands mit Gier verschlungen werden — und hat man sie gelesen, ist man so arm und leer wie zuvor — dann muß man doch dem heutigen Geschlechte zurufen: Lerne die Schwierigkeiten und Absonderlichkeiten Jean Pauls überwinden, und du wirst keines seiner Bücher weglegen, ohne ein besserer Mensch geworden zu sein. Manches Wort wird dir ins Gewissen dringen und dich zur ehrlichen Selbsterkenntniß erwecken.

Aber vor Allem muß unser heutiges Geschlecht, und zumal die Frauenwelt, wieder lernen, beim

Momente zu verweilen, nicht immer von Effect zu Effect zu haschen und zu drängen, wodurch alle Poesie, oder was man eben so nennt, zum gröbsten und rohesten Mechanismus wird, so daß man bei Beendigung der Lectüre eines Dichterwerkes oder dem Anschauen eines modernen Dramas nicht mehr hat, als bei Auflösung eines künstlich geschürzten Räthsels. Jede lyrische Ausbreitung in einem Drama, jede tiefere Motivirung in einer Erzählung gilt heute für langweilig. — Unterhaltung! Zeitvertreib! ist die Parole. Und dafür läßt man sich in ernsten Dichtungen alle Ungeheuerlichkeiten psychologischer und thatsächlicher Inconsequenz und in sogenannten heiteren alle Frivolität und allen Unsinn gefallen. „Wir haben uns doch amüsirt," heißt es dann. Dieses „doch" ist eine Kundgebung, daß das ästhetische Gewissen doch noch nicht ganz wegamüsirt ist.

Eine erneuerte Lectüre Jean Pauls ließe vielleicht ein Heilmittel gegen die Verflatterung in bloße Aeußerlichkeit gewinnen.

So sind also verschiedene Gründe da, die das Jubiläum Jean Pauls nicht zu der nationalen und allgemeinen Feier werden lassen, die anderen vorleuchtenden Geistern des deutschen Volkes zu Theil wurde.

Allerdings ist auch die von Tagesereignissen mächtig bewegte Stimmung daran schuld. Man weiß nicht, von wannen heute oder morgen die Feuerzeichen aufsteigen. Und doch hat Deutschland in Jean Paul nicht nur einen seiner reichsten Dichter, aus dessen Schriften sich ein Codex höchster Lebensweisheit ausziehen läßt, er war auch ein Patriot und Freiheitskündiger, dem

Keiner voransteht. Er hatte, wie das ganze vorige Jahrhundert, ein Ideal der Fürstenerziehung ins Auge gefaßt; wir heute leben vor Allem in der Arbeit der Volkserziehung und wissen, daß Gesetze schaffen und befestigen mehr ist, als einen machtbegabten Menschen bilden. Er hatte vielfach, von Rousseau ausgehend, das Thema vor Augen, wie ein Mensch in Einsamkeit und weiser Fürsorge zu seiner Bestimmung entwickelt und ausgerüstet werde; wir in unseren Tagen wissen und arbeiten, daß der Mensch als Bürger nur in der gesetzesfesten Gemeinschaft zu seiner Bestimmung geführt werde. Jede Zeit ist von ihrem Ideale begeistert und muß es sein; zu allen Zeiten aber muß gelten, daß man für die Menschheit und ihre reinen Ziele wirke und nicht im persönlichen Egoismus verharre. In die junge Seele Jean Pauls war ein Schmerz gedrungen von jener Empörung und jenem Jammerschrei der verkauften Soldaten aus seinem Heimathlande, die in Amerika mit ihrem Blute die üppigen Feste des kleinen Fürsten bezahlen mußten. Sein Leben lang hielt Jean Paul zu dem verkauften und gedrückten Volke, und er brandmarkte die kleinen Tyrannen, die nirgends reichlicher gediehen, als in unserem deutschen Vaterlande.

Jean Paul hatte einen tiefen Naturlaut, der nicht verkannt werden darf, weil er ihn nun einmal in seiner Weise, mit allerlei Coloraturen verziert, ertönen läßt.

Jean Paul hatte das Uhlandische Herz für das Volk,[1] für die Gleichheit vor dem Gesetze, für die

[1] Sein „Freiheitsbüchlein" (1805), „Friedenspredigt" (1808), „Mars und Phöbus Thronwechsel" (1814), „Politische Fasten-

Freiheit und Unabhängigkeit, und, was noch mehr als Alles dieß, er hatte die volle unerschöpfliche Menschenliebe, die thätige, reine und treue, die nicht wählerisch fragt, ob sie auch richtig erkannt und gewürdigt werde, sondern die ihr Bestes Jedem bietet, der mit „athmet im rosigen Licht;" die nicht wartet, bis große freie Zeiten kommen, um sich ihnen zu Gebote zu stellen, sondern jedes Leben treu aufnimmt und in jedem Augenstrahl einen Glanz der höchsten Glorie erkennt, die Allen zu eigen geworden.

Deutschland hat größere Dichter als Jean Paul, aber er steht in der ersten Reihe seiner edelsten vorurtheilsfreien und liebethätigen Menschen.

Wenn auch nicht große Feste den 21. März 1863 bezeichnen, manche tief empfindende Seele, die die Herzensweihe Jean Pauls in sich aufgenommen, wird seiner dankbar gedenken.

predigten" (1819) enthalten die edelsten freiheitlichen und vaterländischen Gedanken und Ausblicke.

Jakob Grimm.[1]

[1] Deutsche Blätter, Oktober 1863.

Freiheit und Unabhängigkeit, und, was noch mehr als Alles [illegible], er hatte die volle unerschöpfliche Menschenliebe, die [illegible], reine und treue, die nicht wählerisch frägt, ob sie auch richtig erkannt und gewürdigt werde, sondern die ihr [illegible] jedem bietet, der mit „offener [illegible] kommt," die nicht wartet, bis große freie [illegible] kommen, um sich ihnen zu Gebote zu stellen, [illegible] treu aufnimmt und [illegible] jedem [illegible] Glanz der höchsten Glorie erkennt, [illegible] erworben.

[illegible] größere Dichter als Jean Paul. [illegible] Reihe seiner edelsten [illegible]

[illegible] 21. März [illegible] [illegible] empfindende Seele, die die [illegible] in sich aufgenommen, wird [illegible]

[illegible] (1769) enthalten die ersten [illegible] und [illegible] Gedanken und [illegible]

Zwei Bilder sind von der Gestalt Jakob Grimms vorhanden, und beide geben ergänzend den vollen Eindruck seines Wesens. Das eine Bild, von dem Bruder des Gelehrten in Kupfer gestochen, zeigt den Bruder Jakob als Knaben von etwa acht Jahren. Ein rundes vollwangiges Kindergesicht, großäugig, mit feinem ernstmildem Munde, träumerisch schaut es hinein in die Welt. Dieser Blick ist festgeheftet an den Dingen der Anschauung, und die ganze Hingebung des Kindessinnes an Gesehenes und Gehörtes spricht sich darin aus.

Der reine und unverdorbene Kindessinn ist dem großen Denker und Forscher geblieben, und man kann sagen: wer sich nicht etwas vom Kindessinn bewahrt, der kann nicht eingehen in das Himmelreich der Poesie und der volksthümlichen zumal.

Auf dem zweiten Bilde, das wir von Jakob Grimm haben und das sich bei dem ersten Bande des großen deutschen Wörterbuches befindet — nach einer Daguerreotypie etwa 1845 aufgenommen — steht Jakob Grimm aufrecht neben seinem sitzenden Bruder Wilhelm; dieser, etwas groß, gestreckter und hagerer, schlichten Haares, Jakob dagegen runden Antlitzes, geneigten Hauptes, mit vollem, lockigem, weißem Haar; aus dem schönen, schon beim flüchtigen Anblick sich bedeutsam zeigenden

Gesichte sieht noch jenes Kindesantlitz heraus, das selbst wie eine Gestalt aus einem Mährchen erscheint; und dieses Bild giebt zugleich eine Darstellung einer Brüderlichkeit, eines gemeinsamen Lebensganges, gemeinsamer Arbeit, einer Einigkeit und Friedsamkeit so ohne Gleichen, so zauberisch anmuthend, daß wir uns wohl denken mögen, wie eine künftige Zeit mährchenhaft ausdichten mag, wie zwei Brüder eines Sinnes, eines Herzens und Geistes gemeinsam in tiefen Schachten arbeiteten, der eine Bruder mehr fein und säuberlich ausarbeitend, der andere kühn, auf große Züge ausgehend und manches Geschmeide von den unholden Mächten der Nacht und der Verschüttung befreiend, aber beide still glücklich, immer Neues zu finden, es vom Roste zu reinigen und es aufzustellen in der Ruhmeshalle ihres Volkes zur Erquickung und Erhebung für Alle.

Das gar so seltene Verhältniß von brüderlicher Gemeinthätigkeit und untheilbarem Gemeinleben bezeichnet Jakob Grimm in der Vorrede zu dem deutschen Wörterbuche mit Worten, an denen die Wissenschaft wie das Gemüth gleichviel Antheil hat:

„Längst entbehrt unsere Sprache ihren Dualis, dessen ich mich hier immer bedienen müßte, und den Pluralis fortzuführen, fällt mir zu lästig. Ich will das Viele, was ich alles zu sagen habe, und von dem auch meine eigensten innern Empfindungen beschwichtigt oder angefochten werden, frischweg in meinem Namen aussprechen; leicht wird, sobald er künftig das Wort ergreift und seine weichere Feder ansetzt, Wilhelm meinen ersten Bericht bestätigen und ergänzen."

Die Liebe, die Jakob Grimm zu Theil ward und die jetzt bei seinem Tode noch lauter sich offenbart, steht auf gleichem Grunde wie die Liebe zu Uhland. Der Dichter und der Gelehrte, sie werden hoch in Ehren gehalten, aber was ihrem Thun und Wirken noch den unverwelklichen Kranz allgemeiner Verehrung bietet, das ist, daß sie sich offen und unerschrocken als die Vertreter von Freiheit, Gesetz und Einheit des deutschen Volkes bewährten. Man schelte, was man wolle, über unsere Zeit, es steht doch fest: keine vor ihr hat so streng darauf gehalten, und das durch einen unverwirrbaren Naturzug, daß Niemand auf das Postament der Ehre im Heiligthum des deutschen Volkes aufgestellt werde, der sich nicht auch als Freund des Vaterlandes, seiner Freiheit und Einheit bewährt hat. Wo das ist, wo das sich einmal eingelebt hat in die Gesittung der Nation, da ist die Erringung ihrer höchsten Güter unausbleiblich. Der Tag und das Jahr lassen nur noch die Frage stehen: Wann und wie? Freilich sind diese Fragen noch hart genug.

Die deutsche Geschichte wird es als ein Denkmal deutscher Bürgerehre gegen die Eidbrüchigkeit eines Fürsten bewahren, daß sieben der ersten Gelehrten — unter ihnen Jakob und Wilhelm Grimm — an der Universität Göttingen ihres Amtes entsetzt und aus dem Land Hannover verwiesen wurden, weil sie offen und einfach gegen den Eid- und Verfassungsbruch protestirten.

Die Lebensgeschichte Jakob Grimms illustrirt ein gut Stück deutsche Geschichte vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zum heutigen Tage. Am 4. Januar

1785 wurde er in Hanau geboren. Sechs Jahre alt kam er mit dem Vater, der als Amtmann nach Steinau versetzt war, in jene Gegend, in der einst Ulrich Hutten gelebt und gestritten hatte und wo noch eine Burgruine an ihn erinnert. Jakob war eilf Jahre alt, als er den Vater verlor. Die Tage der Kindheit, die er in mäßig geschützten Verhältnissen auf dem Lande verlebt hatte, erfüllten seine Seele mit einem Anhauch aus dem Volksgeiste, der nie von ihm wich. Der Mann, der später die Kinder- und Hausmährchen im klaren Tone der Naivität aufzeichnete, in aller schlichten Frische des lebendigen Wortes, ja mit jener im geschriebenen Worte sonst sich verflüchtigenden anheimelnden Ausdrucksweise, wobei etwas von dem staunenden Großblicke des Kindesauges uns daraus anschaut und die wonnig schauerliche Dämmerung darin festgehalten ist — dieser Mann hatte in seiner Kindheit seine ganze Seele durchschüttern lassen von jenen Wundern und Wonnen, die wie tief murmelnde Quellen in den Sagen und Mährchen des deutschen Volkes rieseln.

Wer auch nach den Brüdern Grimm noch Nachlese gehalten hat auf dem weiten Felde des deutschen Mährchen- und Sagenkreises, der schlichte, innige Vortrag der Grimm'schen Kinder- und Hausmährchen ist von Niemand erreicht, viel weniger übertroffen. Und nun gar, wer Mährchen erfinden will! Was Jakob Grimm in seiner epochemachenden Abhandlung über „Reineke Fuchs“ von der Thierfabel sagt, gilt in manchem Bezug auch von den Mährchen — „sie lassen sich nicht erfinden.“ „Sie ruhen auf der unerdenklichen, lang

hingehaltenen, zähen Ueberlieferung, und sie sind gebunden an einen unerfundenen und unerfindbaren Stoff, über den die Länge der Tradition gekommen sein muß, ihn zu weihen und zu festigen."

Es ist gewiß zu bedauern, daß die heutige Kinderwelt überschüttet wird mit allerlei ausgequälten, ausgeklügelten und verschnörkelten Geschichten. Aber so mächtig ist doch das Urthümliche, daß meist die von den Brüdern Grimm gesammelten Kinder- und Hausmährchen allein in der Erinnerung haften. Die feinste Wurzel deutschen Geistes- und Gemüthslebens nährt sich doch nur von den ihr naturgemäß zuströmenden Säften aus der Tiefe ihres eignen Bodens. Und was später im fortgeschrittenen Leben in aller Kunst und Poesie sicher ergreift und dauernd festhält, muß etwas haben von jenem Klange, der aus der nationalen geheimnißvollen Tiefe herüber klingt. Zerstreuung, Unterhaltung gewährt Anderes. Was aber in Wahrheit behalten und weiter gebildet wird, hat auch einen tiefen Zug in der eigenen Natur getroffen. „Wir behalten nur das, was wir in uns selbst haben," sagt Goethe. Nicht wenig zum eigenthümlichen Erwachsen des besondern deutschen Geistesleben trägt die Nährung mit jenen Stoffen bei durch die — wie man bei einer Auseinanderlegung der Worte sagen könnte — das Mährchen zur Amme für das Leben der ganzen Volksseele wurde, und zwar zur allnährenden, den sogenannten Höchsten und Niedrigsten sich darbietenden. Mag es daher immer im Ausdrucke „Ammenmährchen" heißen.

Auf dem Grunde des Volksthums giebt es keine Scheidung in höhere und niedere Bildung mehr. Hier ist eine Poesie, die den Einfältigen im Gemüthe gehört, und die höchste Bildung ist die, welche die Gemüthseinfalt bewahrt.

Im Anfange unseres Jahrhunderts, als das deutsche Volk auf den Schlachtfeldern sein eigen Selbst wieder gewann, that sich auch der Urgrund seines eignen Wesens in Geschichte, Sage, Rechtsbrauch und Sitte auf. Die germanistische Richtung, wie man sie kurzweg nennt, im Gegensatz zur classischen oder noch näher zur römischen, bildet das nothwendige Gegenstück und die Ergänzung im Selbstfinden des deutschen Volkes. Während die romantische Schule sogleich an dem Ueberlieferten umgestaltend herumphantasirte und damit ihr Belieben trieb, ohne etwas Bleibendes zu gestalten, hat die germanistische Wissenschaft alles Ueberkommene und fast Verkommene treu und gediegen, ohne Zuthat und nur den Gesetzen des Zusammenhangs nachgehend, ausgebildet. In diesem Kreise stehen die Brüder Grimm oben an.

Vor den Brüdern Grimm gab es keine Wissenschaft vom deutschen Leben. In Bruchstücken, Anklängen war Manches da, aber Alles zersplittert, unklar. Von den Brüdern Grimm an und durch sie ist die Wissenschaft vom deutschen Leben auferbaut. Täglich erneuet sich die Welt, aber tief, in ferne Zeiten hinein gehen die Wurzeln ihres Wachsthums, und auch den vergangenen Zeiten leuchtete die Sonne wie der unsrigen. Die Finsterlinge sagen: „Nur die Vergangenheit hat Recht!

Alles muß wieder in die Formen der Vergangenheit zurückgeschraubt werden!" Die Kurzlebigen dagegen datiren gern die ganze Summe der Welt- und Nationalgeschichte von ihrem eignen Geburtstage an. Zwischen ihnen steht der Mann der Wissenschaft, der den Geist im vergangenen wie im gegenwärtigen Leben gerecht erkennt. Den Eingebildeten sagt Jakob Grimm: „Mir widersteht die hoffärtige Ansicht, das Leben ganzer Jahrhunderte sei durchdrungen gewesen von dumpfer, unerfreuender Barbarei. Schon der liebreichen Güte Gottes wäre das entgegen, der allen Zeiten seine Sonne leuchten ließ, und den Menschen Bewußtsein einer höheren Lenkung eingoß. In alle, auch die verschrieensten Weltalter wird ein Segen von Glück und Heil gefallen sein, der edelgearteten Völkern ihre Sitte und ihr Recht bewahrte."

So wenig man sich Lessing, Schiller und Goethe hinaus denken kann aus dem Inhalt und der Geschichte des deutschen Geistes, so wenig läßt sich das Schaffen und Wirken der Brüder Grimm hinaus denken, denn es ist bereits organisch geworden im Bestande der Nation; sie haben nicht Neues geschaffen, aber dem Volke die tiefste Kunde seines eignen Selbst gegeben, und bis in die verborgenste Dorfschule hinein wirkt bereits, wenn auch oft noch ungenannt, ihre Anschauung und ihre Erkenntniß.

Das Leben Jakob Grimms war wie das seines Bruders Wilhelm ein früh mit Entbehrungen kämpfendes, das aber auch den Mannessinn stählte.

Die Dürftigkeit, aus der sich Jakob Grimm heraus-

kämpfte, immer sein Ziel im Auge, dieses Selbstschaffen des Lebens gab ihm jenen Mannesmuth, den Convenienzen gegenüber auf dem einfach als recht Erkannten zu bestehen, und andererseits jenes Selbstgenügen, das der Welt nicht bedarf, das die Pflicht zum Genusse macht und in der Arbeit beide vereint findet. Die rechtsgeschichtlichen Studien Savignys und die literaturgeschichtlichen Wachlers waren von großem Einflusse auf Jakob Grimm. Ersterer ließ ihn 1804 zu sich nach Paris kommen, wo Grimm ein Jahr lang ihm in seinen Arbeiten half. Zurückgekehrt erhielt er eine kleine Stelle beim Kriegscollegium mit einem Gehalte von 100 Thalern und einer Masse beschwerlicher Arbeit; ja Jakob Grimm mußte, wie Serenissimus von Hessen allen Beamten befahl, einen bepuderten Zopf tragen. Das dauerte aber nicht lange. Nachdem die Mutter gestorben war und sechs unversorgte Kinder ihr Todtenbett umstanden, wurde Grimm Bibliothekar des Königs Jerome von Westphalen. Mitten unter der Herrschaft der Ausländerei und Leichtfertigkeit vertiefte sich Jakob Grimm in seine historischen Forschungen, besonders in die Geschichte der mittelalterlichen Literatur. Seine erste Schrift „Ueber den altdeutschen Meistergesang“ erschien 1811; ihr folgten bald die „Kinder- und Hausmärchen“ und viele wissenschaftliche Schriften.

Deutschland wurde von fremdem Joche frei, der alte Kurfürst kehrte nach Kassel zurück. Grimm ward Legationssekretär, wirkte in Paris mit, das dahin entführte geraubte Gut wieder zurückzufordern, ging mit zum Wiener Congreß, blieb in Wien vom Juli 1814

bis zum Oktober 1815 und studirte hier zugleich die slavischen Sprachen. Um das deutsche Leben in seinen Denkmalen in Schrift, Recht, Sitte und Sage klar zu erkennen, mußte er alle die Auszweigungen der europäischen Völkergeister kennen. Endlich als Bibliothekar in Kassel hatte er Muße, sich ausschließlich seinen Studien hinzugeben.

Es ist hier nicht der Ort, alle die Arbeiten Jakob Grimms aufzuzählen, noch weniger sie zu charakterisiren. Sein ganzes achtundsiebzigjähriges Leben war eine ununterbrochene Arbeit, und was er bereits abgeschlossen hatte, nahm er stets wieder neu auf, berichtigend, ergänzend und erweiternd. Er verband mit dem ausgebreitetsten Detailwissen einen übersichtlichen und zusammenfassenden Geist. Seine Studien in alten Handschriften und auf Bibliotheken, sein Arbeiten Tag und Nacht raubten ihm den freien Blick nicht. Er gab „Altdeutsche Wälder“ heraus und er lebte in dem weiten Gebiete seiner Wissenschaft wiederum wie ein freier Jäger mit dem hellen Blicke für alles Gegenständliche. Nur auf seine „Deutsche Grammatik,“ seine „Deutschen Rechtsalterthümer“ und seine „Deutsche Mythologie“ sei hier noch mit einem kurzen Worte hingewiesen. Durch die Grammatik ward Jakob Grimm der Begründer der ganzen geschichtlichen Richtung auf diesem Gebiete, wie er dies in seiner „Geschichte der deutschen Sprache“ noch fester gründete. Unsere Sprache liegt nun in ihrem organischen Bau vor uns. Wir sehen ihr Wachsen, ihr Auszweigen in den Mundarten. Durch die „Mythologie“ und die „Rechtsalterthümer“

legte er die Wesenheit und Besonderheit des deutschen Volkes klar, in der Richtung nach der Erkenntniß von den höchsten Dingen und in der Ordnung der Lebensverhältnisse. Was einer früheren, nach allgemeinen, abstracten Gesetzen sich regelnden Bildung als barbarisch, fremdartig und abstoßend erschienen war, das ward jetzt eingefügt in die Erkenntniß der ganzen Volksnatur; ja selbst der Aberglaube, dessen Sprüche und Formeln er emsig sammelte, diente mit dazu, die ganze Volksnatur physiognomisch kennen zu lernen, und auf die tieferen Gründe hinzuweisen, die solche Erscheinungsformen bedingen.

Deutschland hat keinen festen sichtbaren Mittelpunkt seines Lebens, wo die Pflege und Wahrung solchen geschichtlichen Heiligthums heimisch wäre. Endlich fanden die Brüder Grimm an der Universität in Göttingen einen entsprechenden Wirkungskreis.

Die Vertreibung der sieben eidesgetreuen Professoren, worunter auch die Brüder Grimm, ist noch in Aller Gedächtniß. Damals raffte sich das deutsche Bewußtsein auf, und in einer Nationalsammlung wurde den Männern, die lieber Alles ließen als Ehre und Treue, Unterhalt geboten. Die beiden Brüder Grimm waren wieder auf sich gestellt, und wie sie in ihrer Jugend sich selbst geholfen, so beschlossen sie es nun als gereifte Männer. Sie faßten den Entschluß, den gesammten Schatz der deutschen Sprache in einem Wörterbuche zu sammeln. Nach Berlin berufen von König Friedrich Wilhelm IV., der altdeutschem Wesen wohl geneigt war, lebten und lehrten sie hier. Die ersten

Bände des großen Werkes erschienen. Da starb vor vier Jahren der jüngere Bruder Wilhelm ......

Es sei mir gestattet — um den Zeitgenossen die nicht das Glück und die Ehre hatten, Jakob Grimm persönlich zu kennen, ein lebenskenntlicheres Bild seiner Erscheinung zu geben — hier noch einige persönliche Wahrnehmungen anzuknüpfen.

Als ich Jakob Grimm kurze Zeit nach dem Tode seines Bruders wieder besuchte, sagte er mehrmals: „Und ich bin um ein Jahr älter als er!"

Nur schwer konnte sich Jakob aus seiner Trauer wieder in die Arbeit finden; aber als er sich in dieselbe fand, ward er wieder ruhig und hell. Die Arbeit hatte ihm sein Leben lang über Alles hinweggeholfen. In seinem Studirzimmer mit den großen Büchergestellen und mancherlei Bildern, und wo auf schiefen Gestellen große Folianten aufgeschlagen waren, fanden sich auch bequeme Sitze; er liebte es, sich seinem Besuche gegenüber zu setzen, und sprach viel von seinen fernen Freunden, besonders von Uhland. Es war kurz vor dem hundertjährigen Geburtstage Hebels. Jakob Grimm zeigte mir das Bild des allemannischen Dichters, das in einer Fensternische hing, und sagte, es sei sehr gut. Es war das, wo Hebel mit dem Wiesenthaler Bauernkind abgebildet ist. Er war voll Lobes über Hebel, den er noch 1812 oder 1813 in Karlsruhe besucht hatte und der ihm einen Brief an den Vater der Brüder Stöber ins Elsaß mitgab; er nannte aber auch Hebels Aufsatz über Andreas Hofer geradezu eine Versündigung.

Zum letztenmale sprach ich Jakob Grimm am 2. Juli d. J. Ich kam mit einem Freunde am milden Nachmittage aus der Stadt. An der Ecke der Linksstraße trafen wir Jakob Grimm, er rief und winkte mir, ich verließ den Freund und ging mit ihm. Ich hatte ihn seit dem Tode Uhlands nicht gesprochen. Und dieser, wie früher so oft, war jetzt um so mehr Gegenstand unseres Gespräches.

Wenn man nur immer genau behielte, was solch ein Mann in der tönenden Stimme bei leichter Wechselrede sprach!

Die Stimme Jakob Grimms war eine hochliegende, tenorartige. Sein Auge leuchtete noch hell und warm, wenn er es aufschlug, er sah bereits mager und abgefallen aus. Es war eine leichte, feine Hülle, in der ein großer, weitumfassender Geist lebte. Den Tod seines Bruders Wilhelm verwand er nie. Und wie sollte er auch! Neben der großen und unvergleichlichen Geistesverbrüderung zwischen Schiller und Goethe steht die blutsverwandtschaftliche und geistige Verbrüderung von Jakob und Wilhelm Grimm einzig da in der Geschichte des deutschen Volkes, ja wohl in der Geschichte aller Völker. In seiner Rede „über das Alter,“ die Jakob Grimm vor wenigen Jahren in der Akademie der Wissenschaften gehalten, hat er viel persönliche Erfahrung und Weisheitslehre niedergelegt. Seine Einsamstellung, getrennt von dem Bruder, überwand er nur durch treue und unablässige Hingebung an die Arbeit.

In dem grauen Sommerkleide, mit dem breitkrämpigen Sommerhute, darunter die langen weißen

Locken hervorquollen, war Jakob Grimm eine jener Erscheinungen, die nicht hineintaugen in das unruhvolle Getriebe unserer Zeit und einer großen lärmerfüllten Stadt. Er führte ein einsiedlerisches, von der Weihe der Wissenschaft geheiligtes Leben, all sein Denken und Sein nur immer der Gesammtheit gewidmet, der geschichtlich vergangenen, wie der gegenwärtig sich bewegenden.

Viel sprach er auch von den Zuständen unseres Vaterlandes. Aber ich möchte nichts davon hier kundgeben, theils weil ich den Ausdruck nicht verbürgen kann, theils weil auch seine Empörung derart war, daß sie nicht gedruckt wiedergegeben werden dürfte.

Er ging aufrechter Haltung, nur der Kopf etwas vorgebeugt; er trug nie einen Stock und hatte beim Gehen die linke Hand immer auf den Rücken gelegt. Wenn er sprach, warf er, ganz wie Uhland, den Kopf mit einem raschen Schütteln zurück. Er sagte, daß er selten Jemand mitnähme auf seinen Mittagsgängen. Früher sei er gern mit seinem Bruder Wilhelm gegangen; der habe freilich eine andere Schrittart gehabt, als er, aber sie hätten sich ineinander gefügt. Er freute sich, daß in Uhlands Nachlaß, den nun Franz Pfeiffer herausgeben wird, doch mehr Fertiges da sei, als man meinte, besonders Abhandlungen über das Volkslied und Einzelnes zur Sagenforschung. Er lächelte, als ich ihm erzählte, wie Uhland sich darüber gewundert habe, daß Grimm alle die verschlungenen „Umgänge" im Thiergarten so genau kenne. Sie waren da oft miteinander gewandelt. Und in der That wußte

Jakob Grimm die lauschigsten Partien des Thiergartens, wo man nichts mehr hört und merkt vom Wagengerassel und wo selten ein einsamer Wanderer hinkommt. Er erzählte, daß er sich noch wohl fühle, nur sein Schlaf sei kürzer, er wache schon um drei Uhr auf, stehe aber erst um sechs Uhr auf, weil er die Leute im Hause nicht so früh wecken wolle und doch gerne gleich Kaffee habe. „So im Halbschlafe des Morgens," sagte er, „habe ich oft allerlei Gedanken zu meinen Arbeiten, die ich für gut halte, aber bei Tage sind sie dann nichts; viel besser sind die, die ich da beim Spaziergange habe, die sind oft ganz gut."

Es wird einen Zeitgenossen, den plattdeutschen Dichter Fritz Reuter, erfreuen, wenn ich hier erzähle, wie gut und innig Jakob Grimm von ihm sprach. Er hatte ihn das Jahr vorher in Arnstadt viel gesprochen. „Der ist mit seinen Sachen im Dialekt daheim," sagte er; von Anderen verneinte er das.

Ich stand einmal still und machte ihn auf den hellen Sang einer Schwarzamsel aufmerksam. Da sagte er tief wehmüthig in Ton und Blick: „Ich höre nicht mehr gut, ferne Töne gar nicht, ich höre keinen Donner und auch den Vogelsang nur undeutlich."

Das war das letztemal, daß ich das Glück hatte, Jakob Grimm zu sprechen und mich seiner Freundlichkeit zu erfreuen ....

Jakob Grimm hörte den Donner und den Vogelsang nicht mehr, und doch hat Niemand schärfer und feiner als er die große rollende Bewegung in der deutschen Geschichte und die feinen und sanften Töne der

deutschen Dichtung und Sage erlauscht. Wenn wieder der rollende Donner der Geschichte das deutsche Leben erweckt und ihm nach die Stimmen der Dichtung hell und laut von überall ertönen, dann wird auch das Andenken Jakob Grimms sich erneuern, und zu allen Zeiten wird er verehrt werden als ein Mann der reinen Wissenschaft und des reinen Lebens.

Die Worte, mit denen er die Vorrede zum ersten Bande des deutschen Wörterbuchs schließt, zeichnen ihn und sein bestes Wünschen.

„Unabläßig," sagt er „nach jedem Vermögen, das in mir gelegen war, wollte ich zur Erkenntniß der deutschen Sprache kommen und ihr von vielen Seiten her ins Auge schauen; meine Blicke erhellten sich je länger je mehr und sind noch ungetrübt. Aller eiteln Prahlsucht feind darf ich behaupten, daß, gelänge es, das begonnene schwere Werk zu vollführen, der Ruhm unserer Sprache und unseres Volkes, welche beide eins sind, dadurch erhöht sein werde. Meine Tage, nach dem gemeinen menschlichen Loos, sind nahezu verschlissen, und das mir vom Lebenslicht noch übrige Endchen kann unversehens umstürzen. Der Weg ist aber gewiesen, ein gutes Stück der Bahn gebrochen, daß auch frische Wanderer den Fuß ansetzen und sie durchlaufen können.

„Deutsche geliebte Landsleute, welches Reichs, welches Glaubens ihr seiet, tretet ein in die euch allen aufgethane Halle eurer angestammten, uralten Sprache, lernet und heiliget sie und haltet an ihr, eure Volkskraft und Dauer hängt in ihr. Noch reicht sie über

den Rhein und das Elsaß bis nach Lothringen, über die Eider tief in Schleswig-Holstein, am Ostseegestade hin nach Riga und Reval, jenseits der Karpathen in Siebenbürgens altdakisches Gebiet. Auch zu euch, ihr ausgewanderten Deutschen, über das salzige Meer gelangen wird dies Buch und euch wehmüthige, liebliche Gedanken an die Heimathsprache eingeben oder befestigen, mit der ihr zugleich unsere und eure Dichter hinüberzieht, wie die englischen und spanischen in Amerika ewig fortleben."

Vom Weltschmerz.

Der Weltschmerz mit besonderer Beziehung auf Nicolaus Lenau.[1]

Weltschmerz und Zerrissenheit! Ein eigenthümliches Lächeln zieht über die Mienen eines Jeden, der diese Bezeichnung hört. Es spricht sich darin aus, daß die Stimmung, die mit jenen Worten angerufen wird, eine vergangene, oder wie man lieber sagt, eine überwundene ist, und daß man jetzt wohl erkennt, wie auch viel Grillenhaftigkeit und Affectation dabei war.

Es mag aber gerade unserer Zeit, die sich von der Gesammtstimmung des Weltschmerzes frei weiß, angemessen sein, dieselbe nochmals in ihrem Bleibenden und stets Wiederkehrenden, sowie im Vergänglichen und Abgethanen zu erkennen; und gerade weil wir dieser Periode noch so nahe stehen, mag es uns besonders gegeben sein, sie mitempfindend und doch wiederum befreit zu erkennen.

[1] Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein der Sing-Akademie am 18. Januar 1862.

Ich gebe diesen Vortrag wie er damals gehalten wurde, und werde in einem anderen Bande dieser Sammlung noch ein Mal auf das Thema zurückkommen.

Nur die deutsche Sprache hat das Wort: Weltschmerz, wie auch die Ausprägung der darin liegenden Empfindung eine vorherrschend germanische ist. Wenn auch die Stimmung Jean Jacques Rousseau's in den Umkreis des Weltschmerzes fällt, so bleibt doch die moderne und vornehmlich dichterische Formation des Weltschmerzes eine germanische.

Wir Deutschen sind seit dem Erwachen unserer neuen Cultur Weltbürger. Die Heroen unseres Geistes haben uns das Leben der gesammten Menschheit erschlossen, und wir sind gewohnt, deren Geschicke von keinem Nationalbegriff beschränkt, selbstlos, in der umfassendsten Theilnahme in uns auszuleben.

Es wird unsere besondere Aufgabe bleiben, jetzt, wo wir an der festen Gestaltung unseres nationalen Lebens arbeiten, die große Errungenschaft des weltbürgerlichen Sinnes darin zu wahren.

Der Weltschmerz hat den weltgeschichtlichen deutschen Sinn, das Weltbürgerthum zu seiner Voraussetzung.

Goethe hatte sein großes Ich ausgestaltet, dieses Ich aber, so groß und voll, erscheint als der resignirte Privatmensch in einsamer Hoheit.

Eine neue Jugend kam, aus der Einsamkeit zur Gemeinsamkeit drängend, im Tiefsten revolutionär gegen die Ruhesucht und heuchlerische Verträglichkeit, die nichts von jenem großen Genius hatte, der sein Selbst nicht der Welt unterwarf, sondern sich von der Welt befreite.

Das zum Bewußtsein gekommene Individuum, von der Kirche durch die Erkenntniß, vom Staate durch

den Polizeibüttel getrennt — was ist dieses Individuum? Ein Fremdling in der Heimath wie in der Welt, an nichts angeschlossen, was groß und gesammt ist, von nichts aufgenommen, was die Hingebung fordern kann.

Wem gehört die Welt? Denen, die sie bewältigen. Durch wen?

Die revolutionäre Stimmung und die Verlassenheit des Individuums drängt unausweichlich nach den großen Räthseln des Weltdaseins.

Drei Quellen sind es, aus denen der tiefe Brunnen des Weltschmerzes gespeist wird: Die Philosophie, das unaufhaltsame Durchdringen der Weltgesetze, das an die Schranken der Erkenntniß anprallt und den Schmerz um solche Beschränkung dichterisch ausklagt. — Die Weltgeschichte, und in ihr die Philosophie der Geschichte, die die Frage aufwirft: Wohin mit dieser endlosen Arbeit der Cultur? Warum stellt sich heraus, daß die eine Culturperiode von der andern immer nur als eine relative gefaßt wird? Warum werden die reichsten Menschenkräfte, die edelsten Gewalten immer dazu verbraucht, die stets neu sich aufthürmenden Hinderungen der Mächte der Finsterniß zu besiegen? Warum sollen die reinen Kräfte nicht dazu auf Erden erscheinen, um die Feste der Menschheit mit Schönheit zu erfüllen, wie es der Kunst und vor Allem der Dichtung zukommt? — Eine Gespensterfurcht, die den Sieg der unholden Mächte zitternd ahnt; ein Verzagen und Klagen um die Sisyphusarbeit menschlicher Cultur ängstigt und beklemmt das Herz.

Die dritte Quelle des Weltschmerzes ist die traurige Erkenntniß der socialen Gebundenheit, in welcher die Entfaltung unserer Kraft immer nur eine bedingte, gebrochene ist. Unser Wissen, unser Streben und unser Leben ist eitel Stückwerk.

In dieser dreifachen Erscheinung ist der Weltschmerz ein ständiges Moment des Menschengeistes und des Dichtergeistes insbesondere.

Schon in der Bibel sind zwei Werke — deren jedes den Zweifel und die Verzweiflung zum Object hat — volle Producte des Weltschmerzes: das Buch Hiob — aus dem auch Goethe für die Faustsage die erste Scene im Himmel entnommen — eröffnet die radikale Zweifelsucht an einem mit dichterischer Plastik ausgeführten Leben, daran sich die schärfste Discussion knüpft. Der Dichter des Hiob schließt mit einer Theodicee.

Das unter dem Titel „Prediger Salomonis" aufgeführte Buch spricht mit seiner Grundlehre: „Alles ist eitel," die Blasirtheit so geradezu aus, daß dem Buche die Aufnahme in die canonischen Bücher fraglich wurde und ihm zuletzt nur wegen einer angehängten didaktisch-religiösen Formel zu Theil ward. Beide Bücher sind offenbar zur Zeit der Wiederherstellung des Reichs entstanden, wo sich der Bruch mit der altüberlieferten Lehre mitten in dem romantischen Bestreben zur Restauration eines erneuerten, in sich geschlossenen Nationalstaates herausstellte. König Salomo, der glückliche, mit allen glänzenden Gaben des Geistes und unbeschränkter Genußfreiheit ausgestattete Fürst, war für den Dichter der vollkommen entsprechende

Held, um an ihm den großen inneren Zerfall des Geistes und die Widersprüche des endlichen Lebens dichtend darzuthun.

Die Ascese, die die Inder lehren, der zufolge das Beste am Leben der Tod ist, und in der Abtödtung des Selbstbewußtseins es dem Menschen wieder gegeben sein soll, in Auflösung der Individualität wieder in die Nirvana, in die allgemeine Weltseele zurück zu fallen — diese Ascese will den Schmerz des Daseins durch den freiwilligen Schmerz erlösen.

Im Griechenthum ist die Idee des Fatums nicht sowohl eine Besiegung des Weltschmerzes, als vielmehr eine Unterwerfung unter denselben. Der Weltschmerz erscheint hier aber nur in seiner vereinzelten Form, als ungelöste Frage nach Schicksal, Verhängniß und Tod. Die andere Seite, die diese ungelösten Fragen an das Leben der ganzen Menschheit richtet, konnte den alten Völkern, die sich immer allein als die Welt betrachteten, nicht sich aufstellen.

Das Mittelalter, in dem der Gedanke einer idealen Einheit der Menschheit aus einer festen, keiner weiteren Vollendung mehr bedürftigen Lehre, erfloß, hat neben der Ascese dennoch bereits Spuren der Skepsis, und die Abenteuerlust, die das Leben und parallel den Inhalt der epischen Dichtung erfüllt, deutet auf eine äußerliche Beschwichtigung des inneren Zwiespaltes.

Es können natürlich diese Hinweise hier nur flüchtig angedeutet werden.

Auch sofort im frohmuthigen Aufbau unserer neuen deutschen Culturperiode finden sich Klänge aus jener

großen Weltklage, die sich aus der philosophischen, historischen und socialen Betrachtung ergiebt.

Wir haben vom Lessing'schen Faust nur das Fragment. Lessings Faust blieb Fragment, und man kann wohl sagen, daß er es dem Naturell des Dichters gemäß bleiben mußte. Daß aber Lessing diesen Stoff anfaßte und sich mit ihm trug, ist bedeutsames Zeichen, wie es ihn drängte, das metaphysische Problem nicht metaphysisch — denn wer hat es schlagender bewiesen als Lessing, daß die Dichtung den rein metaphysischen Inhalt nicht fassen kann — sondern menschlich concret zu lösen.

In Lessings „Emilia Galotti," wo die Corruption nur erschüttert, nicht niedergeworfen erscheint, ist etwas von der Stimmung, die in jenem Ausspruche ausgeprägt ist: „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, hat keinen zu verlieren."

Aber Lessing war in seinem ganzen Naturell wie in seiner durchdringenden philosophischen Erkenntniß, vor Allem aber in seiner stetigen und eben damit auf alles Einzelne angewandten Menschenliebe, am mindesten ein Vertreter des Weltschmerzes, und jene Stimmung aus Emilia Galotti ist nur eine vereinzelte. Die Erkenntniß von einer Erziehung des Menschengeschlechts beantwortet schon mit dieser Bezeichnung die Frage nach den Resultaten aller Culturwandlungen. Der Ausspruch, daß nicht die Wahrheit, sondern das Suchen der Wahrheit die schöne offene Bahn des Menschengeschlechts, beseitigt die Frage und die Klage um die Grenzen der Erkenntniß. Die Menschen-

liebe, die selbst empörender Behandlung gegenüber noch das Gute in der Einzelerscheinung erkennen läßt, und zu dem Ausspruch: „Groß und abscheulich!“ bringt; diese intellectuale Liebe Nathans, die nicht mehr bloß Stimmung und Naturell ist, sondern zugleich aus dem tiefen Ueberzeugungsgrunde quillt, löst die Frage, die sich aus der socialen Zerrissenheit, aus der Gebrochenheit und Bedingtheit in der Entwickelung unserer Anlagen ergiebt. In der Liebe waltet das Ganze und die intellectuale Liebe sieht immer und überall auch das Reine und Ewige.

In Schiller ist jene Elegie der Götter Griechenlands ein Sehnsuchtsklang des Weltschmerzes, der nach schöner Einheit des Lebens ringt. Die Formel, und man kann sagen, die allgemein in Brauch gekommene Formel des Weltschmerzes liegt in den Worten, die Schiller seiner Thekla Wallenstein in den Mund legt:

Da kommt das Schicksal. Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde! —
Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!

Diese Worte sind aber nur der gerechte und dichterisch deckende Ausdruck des momentanen Schmerzes der Jungfrau, die mit „klösterlichem Zagen“ die Welt betrat. Inmitten eines gewaltigen Todesschmerzes erscheint alles Leben öde und alles Streben nichtig. Es ist aber nicht das Loos des Schönen auf der Erde, daß es unter den Hufschlag der Pferde komme.

Schiller gab in seinen philosophischen Betrachtungen

wie in seinen dichterischen Productionen die Ebenmäßigkeit, den Ausgleich in historischer und poetischer Gerechtigkeit, und es darf besonders darauf hingewiesen werden, daß Schiller die Idylle als höchstes Ziel der Dichtkunst pries, jene Idylle, in der ein freies Ausleben der schöuen Menschlichkeit sich darstellt und die großen Züge des Menschenthums, die beseligten Energieen, die Gluth der Empfindung, der süße Duftstrom frisch aufgebrochener Blüthe nicht erst in Aufregung und Erweckung durch den Conflict, aus Kampf und Widerstreit, sich offenbaren. Die Idylle in diesem höchsten Sinne, wie sie Schiller faßt, ist der schneidendste unmittelbare Gegensatz des Weltschmerzes, der keine friedliche Bewegung der Kraft kennt.

Wie sehr Goethe das, was wir als Weltschmerz bezeichnen, durchempfand, das hat er im Werther und Faust und in seiner Behandlung der Prometheussage in den höchsten Accorden ausgedrückt. Die ganze neuere Weltschmerzpoesie hat einen Anstoß von der Werther-Faust'schen Stimmung, und wenn die nachfolgenden Dichter die Gestalt des Don Juan als eine besondere und selbständige abheben, so hat Goethe diese Erscheinung nur als die andere Seite der Faust-Substanz gefaßt. Das Volksschauspiel „Faust," das Lessing sowohl als Goethe vorlag, läßt den Zweifler Faust in einem einzigen Momente in der Verehrung der Maria und in dem Verlangen nach der Griechenschönheit Helena hin- und herschwanken. Faust ruft, vor dem Heiligenbilde knieend: „Wehe! Ich sehe in dir doch nur wieder Helena!" Dieses naive Zusammendrängen

des Conflictes zweier ganzen Welten in einen einzigen Moment ist von keiner Kunstdichtung erreicht. — Goethe hat diese beiden Seiten in breiter Ausführung und reichster Gliederung gestaltet. Von Goethe's Faust an aber setzte sich in gewaltigen Geistern das Verlangen fest, zu einem dichterischen Kunstwerke nicht mehr einen bestimmten Ausschnitt aus dem zeitgenössischen oder historischen Leben abgerundet zu behandeln — so daß dieses umschlossene Leben wiederum typisch werden kann für das Ganze, Große — man wollte geradezu die unendliche Perspective, das ganze große Leben der Menschheit in die Dichtung fassen, und die Dichtung parallel mit der Philosophie der Geschichte machen. Goethe hat die Weltschmerzstimmung in der acutesten Weise durchempfunden; er geht neu daraus hervor und kommt zum Frieden mit sich und mit der Welt, indem sich ihm zuletzt das Menschenleben unter dem Gesichtspunkte der Naturnothwendigkeit und Pflicht einfügt, und es ist von großer Bedeutung, daß er auf die Frage des Epimetheus: „Wie Vieles ist denn dein?" Prometheus antworten läßt: „Der Kreis, den meine Wirksamkeit erfüllt!"

Hier ist im kürzesten Ausdruck Gegensatz und Heilmittel des Weltschmerzes gegeben, und das ist: die Pflicht.

Es könnte nun als ein Anachronismus erscheinen, daß nach Goethe noch eine Periode der Dichtung möglich war, in der der Weltschmerz so volltönend, ja fast allein zum Ausdruck kam. Aber das, was ein Individuum, und sei es das hochbegabteste, in sich vollendet,

ist damit noch nicht erledigt, und eben weil Goethe den Weltschmerz nur individuell abschloß, mag als nothwendig erscheinen, daß er in neuen, gewaltsam erregten Individuen mehr im allgemeinen welt- und zeitgeschichtlichen Charakter zum Austrag kommen mußte.

Die neue Poesie des Weltschmerzes kann als ein allgemeines Ausklingen der französischen Revolution und der darauf folgenden Napoleonischen Weltumwälzung betrachtet werden. Das schwere Gefühl der Erfolglosigkeit so hochfliegender Plane, so zahlreicher Opfer, offenbarte sich als Skepsis über Plan und Führung in der Geschichte der Menschheit. Ein historisches Titanenthum hatte sich aufgethan und war zerschmettert; die Kraft der Völker hatte sich erhoben und Alles erschien schließlich resultatlos.

Daneben hatte sich, abseits von den weltgeschichtlichen Ereignissen auf Schlachtfeldern und in Cabinetten, aber doch parallel mit ihnen, eine Philosophie erhoben, die eine Radikalrevision des gesammten Bildungsganges der Menschheit vornahm. Alles war in Frage gestellt und schließlich bestanden doch wieder die alten Formen. Vor den Posaunenstößen der absoluten Systematik war keine Mauer gefallen und hatte sich keine Institution neu gebildet, die dem inneren Gedankeninhalte der Zeitgenossenschaft eine deckende Form des Ausdrucks gab.

Auf dem Gebiete der schönen Literatur hatte die Romantik die ganze Dichtkunst nur zu einem schönen Luxus und zu einer neuen Genußform eximirter Geister machen wollen.

Angefacht von den Revolutionsideen und dem hohen

Bewußtsein der Philosophie, und daneben im Widerstreite gegen die Romantik, die die Poesie als ein Jenseits des Lebens auffaßte — im Zusammenschmelzen dieser Stimmungen erstand aufs Neue die Poesie des Weltschmerzes und brach in glühende Eruptionen aus. *Die Dichter und die Dichtkunst wollten ihre private Existenz überwinden, werkthätig und opferwillig eintreten in die Gestaltung des Weltlebens.*

Man könnte im Vergleich mit anderen Perioden der Geschichte und im Hinblick auf andere Culturvölker es als Zeichen des Zerfalles und Absterbens unserer Cultur ansehen, daß Alles angezweifelt und bis zur völligen inneren Verzweiflung gesteigert wurde. In der neueren Zeit aber ist der literarische Ausdruck eines National- und Zeitgeistes nicht mehr der alleinige, und selbst innerhalb der Literatur hatte sich in der Weltschmerzperiode in den strengen Wissenschaften ein frohmuthiges, der Zukunft und aller Wohlfahrt mit Zuversicht entgegenstrebendes Treiben kund gegeben und daneben ein rüstiges Vorwärtsarbeiten im Staatsleben, Gewerbfleiß, Ackerbau und allen äußeren Berufsthätigkeiten der Friedensentwickelung.

Der Weltschmerz sang in dunkler Nacht seine schmelzenden und tief rührenden Nachtigallentöne, und daneben sproßte das Feld und rührte sich die Menschenthätigkeit in fröhlichem Gedeihen.

Es ist aber Pflicht der Gerechtigkeit, die allgemein geschichtlichen Bedingungen und die individuelle Disposition der Träger des Weltschmerzes theilnehmend ins Auge zu fassen. Wir können dies um so leichter, wenn

wir auch unsere heutige Periode des Schaffens auf allen Gebieten menschlicher Anlagen im Gegensatze zum Weltschmerze nicht geradezu als Weltfreudigkeit bezeichnen wollen. Denn wir dürfen nimmermehr vergessen, daß der Bruch zwischen den inneren Postulaten des reinen Gedankens und den gegebenen Verhältnissen noch immer gefahrdrohend klafft. Aber es lebt doch in uns die Zuversicht, daß wir zur Heilung gelangen.

Die Sehnsucht nach Loyalität, die alle sittlich gestimmten Menschen bewegt und vor Allem das Dichtergemüth, das zur Harmonie strebt — das Verlangen, daß die Strebung des innern Lebens sich eins und äußerlich wohlgetragen fühle inmitten der Strömung des gesammten Zeitlebens; die Sehnsucht, von der Opposition erlöst zu sein: alles das beherrscht noch die Gemüther. — In der uns zunächst vorangegangenen Periode war diese Sehnsucht um so herber und bitterer, je mehr ein Bann auf den edelsten Bestrebungen lag, auf den eigentlich menschlichen: sich für die Gesammtheit zu bethätigen. Die Metternich'sche Staatskunst oder eigentlich Polizeikunst, die über volle drei Jahrzehnte auf dem deutschen Geiste lastete, hat die besten Geister zur inneren Empörung und Verbitterung aufgestachelt, die da und dort auch ins Krankhafte verfallen mußte; denn auch jene aberwitzigen Versuche, die sich als Emancipation des Fleisches, als Auflösung der Ehe breit machten, sind nichts als die wilden Wasser, die sich bei der Stauung der natürlich gesunden Strömung abseits verirrten. Die eigentlichen Vertreter des

Weltschmerzes stehen, mit Ausnahme Heine's, diesen Abirrungen fern; aber es ist eine nicht blos äußerliche Fügung, daß keiner der Weltschmerzdichter innerhalb der Familie lebt. Jeder bedingte und beschränkte Pflichtenkreis ist ein Rückzug aus der Region des Weltschmerzes. Das Individuum lebt sich hier allein aus und hat nichts als die allgemeine Beziehung zur Menschheit.

Ein unbestimmter und darum ungemessener Thatendrang bewegte die Herzen; die Aufgeregtheit, — eine durchaus moderne Empfindungs-Mischung — eine innere fieberische Unruhe, ein Suchen, wie nach etwas Verlorenem, das man doch nicht bestimmt zu nennen weiß.

In den Dichtungen des Weltschmerzes sehen wir diese gehetzten Stimmungen, diese gejagten Wolkenschatten festgehalten.

Wir, die wir selber noch mit in der bangen Gewitterschwüle athmeten, verstehen diese wildgrollenden und tiefdunklen Zeichen noch ergänzend aus uns selbst.

Es wird zu allen Zeiten das Bedürfniß neu ausgerüsteter und mit starker Individualität begabter Naturen sein: kein Schema der Lebensbetrachtung für sich anzuerkennen, sich in keine herkömmliche Kategorie einzufügen. Der Gedanke, daß mit jedem Tag die Welt, daß mit jeder Persönlichkeit das Menschenthum neu geschaffen wird, kann sich in mächtigen Naturen zu einem absoluten Gegensatze ausbilden. Das Rütteln an allem Positiven, wie sich dieses historisch und dogmatisch festgestellt, bewahrt das Weltleben vor

Versumpfung und ruft neue Bewegung in den Gemüthern hervor.

Die Erde ist umschifft, das Bereich menschlicher Erkenntniß von der Consequenz des reinen Denkens umschrieben; aber jene Columbus-Ueberzeugung, daß sich eine äußerlich unentdeckte Welt nothwendig finden lassen würde, kann sich zu der innerlichen verwandeln, daß in der bereits erschlossenen und erkannten Welt eine neue erobert werden müsse. Es bildet sich hieraus eine Gemüthsverfassung, in der nicht nur wie vor Hamlet der Geist des Vaters, sondern alle und jegliche Vergangenheit „in fragwürdiger Gestalt" erscheint. Alles vergangene und alles gegenwärtige Leben wird zum Räthsel.

Die andere Seite, die dem Selbstbewußtsein das Weltbewußtsein entgegengesetzt, tritt dabei außer Acht. Es kann als Thatsache gelten, daß mit jedem Tage und mit jedem Menschen die Welt neu ersteht; aber dieser Thatsache setzt sich auch die andere entgegen, daß Welt und Menschheit eine historische Fortsetzung sind, durch die das Einzelleben sich eingeschlossen und bedingt fühlen muß. Wenn auch mit jedem Frühling sich die Welt erneut, so bedingen doch auch andererseits Beschaffenheit und vorhergegangene Bebauung des Bodens die Pflanzung, die Art und Macht ihres Wachsthums und Erträgnisses. Die Millionen und Millionen Hände und Herzen, die jetzt in der Erde ruhen, — wir preisen die Arbeit dieser Hände und die Empfindungsdenkmale dieser Herzen und wir geben sie bereichert weiter dem kommenden Geschlechte.

Diese Seite der Betrachtung tritt in trotzig abgelösten Naturen zurück, sie wollen ihre Ursprünglichkeit wahren; in ihnen datirt sich alles Gewesene und Gewordene vom Tage ihres Bewußtseins. Die Aufgabe, wieder ein erster Mensch zu sein, voraussetzungslos, läßt sie die ganze Arbeit der Menschheit noch einmal neu aufnehmen. Was als Errungenschaft der Erkenntniß feststand, und was als Räthsel dahingestellt blieb, ist in ihnen wieder eins und dasselbe geworden.

Nur Wenigen gelingt es, das Datum ihres Daseins wohl als einen Uranfang zu fassen, zugleich aber auch sich darein zu fügen, daß dasselbe nach einer vorausgegangenen allgemein historischen Beziehung genannt und bestimmt sei. Aus jenem Bewußtsein aber, sich zusammenhanglos mitten in einer Welt voll Fragen zu erkennen, erhebt sich das Gefühl der absoluten Machtvollkommenheit des Individuums. Aus der Erkenntniß der naturgesetzlichen und geschichtlichen Schranken, aus Mißtrauen, Zweifel und Verzweiflung an der menschlichen Machtvollkommenheit, ergiebt sich dann der Weltschmerz, die Zerrissenheit. Eine verzehrende Sehnsucht nach Anschluß an historisch Gewordenes macht sich geltend und wird trotz aller Inbrunst doch gehemmt von dem logischen oder subjectiven Widerspruche, der sich dagegen aufthut.

Der Weltschmerz ist zugleich ein Ringen mit der Blasirtheit und zwar jener Blasirtheit, die nicht erst ein Attribut der neuen Zeit ist, vielmehr sich schon von König Salomo an durch alle Zeiten, bald schärfer, bald milder kundgiebt.

In leichtlebigen Naturen giebt sich dieser Kampf mit der Blasirtheit, und diese Unmacht, ihrer Herr zu werden, diese Mischung von Apathie und Thatenlust, von Ueberdruß und Genußsucht, von Ehrgeiz und Weltverachtung, gern als souveräner Humor, als Welt-Ironie. Man faßt den düsteren Uebermuth, der sich an das Unlösliche gewagt, nun auch als alltäglichen, leichtfertigen Uebermuth und ruft sich mit frohbetäubender Laune zu: Alles ist Schein und Possenspiel! Das ganze Weltleben weiter nichts, als conventionelle Schwindelei! In schwergemutheten Naturen dagegen, die dieses Ringen pathetischer nehmen und den Glauben an einen Sieg oder auch nur die Sehnsucht nach ihm nicht los werden können, wird jener Kampf- und Friedensdrang zum elegischen Grundton. Und in diesem Sinne — in Enterbtheit und Heimathlosigkeit in umfassender Bedeutung — bezeichnet den Weltschmerz in der Culturgeschichte eine jener Leidensstationen, die noch nicht abgeschlossen sind, und zu einer neuen Durchdringung und einheitlichen Erfassung des Lebens führen müssen.

Freilich ist genugsam bekannt, wie Weltschmerz und Zerrissenheit auch vielfach nur Grimasse war, eine Mode-Physiognomie; wie gar Viele ihre mehr oder minder bewußte Unzufriedenheit mit sich selbst maskirten, oder den Schmerz über ihre beschränkte Genußportion, oder gar ihre Trägheit, die sich zu keiner bestimmten Thätigkeit entschließen und darin ausharren konnte, damit beschönigten.

Alles dies, aller sogenannte Thatendrang ins Blaue hinein und noch obendrein allerlei kleine Schicksale

wurden als Weltschmerz ausposaunt. Der Ehrgeiz, der sich nicht in Lösung concreter vereinzelter Aufgaben genügen will, sondern nach dem Umfassenden strebt, kann in der Literatur das Stilvolle, das typisch neu Gründende erzeugen. Oft aber ist jener Ehrgeiz auch nur hochmüthige Beschönigung der Trägheit, die Alles gern Bagatelle nennt, um sich nicht daran bethätigen zu müssen. Die geniale Arbeitsscheu hat tausend Gründe, sich davon loszusprechen, daß man vor der Hand seine Schuldigkeit im bemessenen Kreise thue. Und dann kommt wieder die Großsprecherei und das Abladen der eigenen Unfähigkeit auf die Schuld des Jahrhunderts (denn mit Nennwerthen unterm Jahrhundert zählen solche großen Geister nicht, sie geben sich nicht mit der kleinen Münze von Tagen und Jahren ab), da ist immer von trostlosen Constellationen, von unserem Epigonenthum, von unserer unglücklichen Uebergangsperiode die Rede und: laßt nur die Zeit so und so sein, und ihr werdet sehen, was ich mache; wie ich die ganze alte Welt übers Knie nehme und zerbreche und eine neue aufbaue.

Es war bequem, den kleinen Bankerott an aller Energie, an allem rüstigen Zusammenfassen auf den großen Bankerott zu schieben, in welchem die ganze moderne Welt mit all ihrer Erbschaft und all ihren Bestrebungen stehe. Der Weltgeist, den schon Faust citirte, sollte Alles schlichten, die Tyrannei der Staats-Examina abschaffen, und natürlich auch nebenbei die kleinen Faulheiten und Vergehungen der sich gewaltig dünkenden Geister, die viel zu groß, viel zu erhaben

waren, um sich in die Forderungen des bürgerlichen Lebens zu finden. Die ganze Welt erschien den kleingroßen Geistern als das universale Leihhaus, und wenn der große Weltgeist kommt, macht er einen nassen Finger und wischt mit einemmale aus Alles, was angekreidet ist.

Es ist nicht weiter nöthig, auf diese Grimassen und großthuerischen Verwahrlosungen einzugehen.

Sofort neben den in aller Macht und Fülle ihrer Majestät sich ausbauenden Ideen, steht gleichzeitig die Caricatur derselben. Wir lassen uns nicht weiter in Betrachtung derselben ein und halten die ethische und künstlerische Fassung des Weltschmerz-Gedankens im Auge.

Wenn man jene beiden Grundformen und Quellen der Dichtung, die Schiller gefaßt, fest halten will — die Bezeichnung: Naiv und sentimentalisch, so gehört, wie sich leicht erkennt, der Weltschmerz in das Reich des Sentimentalischen, mit welcher letzteren Bezeichnung aber keineswegs, wie es heutiges Tages mißbräuchlich geworden ist, alles intim Eingehende als sentimental verwerfend behandelt wird. Der Weltschmerz erscheint nach Gehalt und Gestalt sentimentalisch. Es muß aber nochmals wiederholt werden, daß das Naive keineswegs ausschließlich mit dem Heiteren zusammenfällt. Auch die tiefste Tragik hat noch eine naive Fassung.

Drei deutsche Dichter sind es vor Allem, die die Stimmung des Weltschmerzes voll ausprägen, so gegensätzlich sie auch zu einander erscheinen.

Platen, der weder formell noch stofflich etwas nothwendig Zwingendes vorfindet, das seinem dichterischen Drange entspricht, gefällt sich im reinen Formalismus, den er allen Zeiten und Zonen nachbildet. Er will sich von der blos vergnüglichen Feinschmeckerei der Romantik befreien und in ihm bildet sich der Cultus der Individualität in hervorragendster Weise aus. Man würde aber Unrecht thun, dies, wie so oft geschehen, als banale Eitelkeit zu fassen; es liegt vielmehr ein tiefer Schmerz darin, daß ihm nichts bleibt, als sein eigenes karges, abgeschiedenes Selbst. Er steht innerhalb jenes Zwiespaltes, der unser modernes Leben so oft ankränkelt: daß die Erkenntniß der Thatkraft weit vorausgeeilt ist, und dadurch das Einzelne, das bewirkt werden soll, als weit unterhalb dessen, was man wollte, sich herausstellte, leicht ganz unterlassen oder nur mit gebrochener Betheiligung ausgeführt wird.

In Platen ist etwas von jenem Stottern der Zeit, die nach ihren vollen Ausdrucksformen sucht; er tröstet sich, wie seine Zeit, im Ausdenken von Planen, die als Plane sich immer leicht fügen und ein unnennbares Etwas in sich schließen. Aber in allen Gebieten, wenn es zur Ausführung, an die Festsetzung im gegebenen Stoffe geht, verflüchtigt sich leicht jene strahlende Anmuthung und bricht sich an der Sprödigkeit des Materials, der Einzel-Durcharbeitung. Die Treue hat die Liebe in sich, sie ist die stetige Wahrung der Wärme, die aus der flammenden Wangenröthe der ersten begeisterten Erfassung strömt. So in Ausführung

dichterischer Plane wie im Leben. In Platens hochstrebendem Dichterleben bestätigt sich das einfache Sprichwort: Der Weg zur Hölle ist mit guten Vorsätzen gepflastert. Aber von keinem anderen Dichter wurde es so schwer empfunden, wie von Platen, daß die Dichtkunst nicht mitten inne steht im modernen und vor Allem im deutschen Nationalleben, um auf den Hochpunkten des Daseins ihr Priesteramt zu vollziehen — daß die Dichtkunst nur abseits steht, nur manchmal zum Amüsement, zum Zeitvertreib für müßige Stunden angerufen.

In Platen ist die traurigste Empfindung von der Isolirung des dichterischen Individuums, er ist der Dichter der edelsten Melancholie.

Die gewaltsame subjective Befreiung vom Weltschmerz, die die Schwermuth durch den Uebermuth nicht sowohl zu besiegen als vielmehr zu überspringen trachtet; die den Dualismus des momentanen Pathos und des souveränen Drüberstehens immer fest halten will; traurige Gedanken damit verscheucht, daß sie Jegliches als nichtig und albern wiederum verhöhnt, und die ewig bewegte Theilnahme in Theilnahmlosigkeit und Gleichgültigkeit umsetzen will — mit Einem Wort die Blasirtheit dem gesammten Weltleben und den Einzelerfahrungen gegenüber hat oder zu haben sich einredet — diese subjective Disharmonie, die sich immer in Gegensätzen bewegt — — in Heinrich Heine hat sie ihren Ausdruck gefunden, Bewunderung und Abscheu erweckend. Es läßt sich nicht mehr ausscheiden, was willkürliche Grimasse und was eingeborene

Physiognomie; es bleibt ein schweres Problem, wie es möglich, eine Fülle so ergreifender Naturlaute mit absichtlicher Erlogenheit und stehender Maske zu vereinbaren.

Frivolität und Sentimentalität sind absolute Gegensätze. Die Sentimentalität erhöht die Bedeutung und erweitert die Dauer eines natürlich gesunden Eindrucks und einer innern Empfindung ins Uebermäßige; die Frivolität stößt jeden natürlichen Eindruck ab und will immer nur sich selbst spielend im Gegensatze empfinden. Kann sich der Frivole dennoch eines bewältigenden Eindrucks nicht erwehren, sucht er so schnell als möglich sich durch Draufsetzen eines Heterogenen davon zu befreien; vor Allem darf die Welt ja nicht glauben, daß man sich auf der geheimen Sünde einer natürlich gesunden Empfindung ertappen ließ. —

Die beiden glänzendsten Vertreter des correcten pathetischen Weltschmerzes sind Lord Byron und Nicolaus Lenau.

Wie aber durch Platen und Heine erwiesen, bleibt trotz vieler anderweitigen Versuche Byrons und Lenaus die wesentlich gegebene Ausdrucksweise des Weltschmerzes die lyrische.

Hier kann die Stimmung, auch die Stimmung als Dissonanz sich kundgeben, und eben die abgebrochene Weise, die nur als Moment sich auslebt und auf eine noch unausgesprochene Persönlichkeit, auf den Hintergrund der Individualität hinweist, giebt dieser Darstellungsform noch einen erhöhten Reiz, die den Hörer und Leser zur ergänzenden Productivität führt.

Die epische Dichtung, die der Weltschmerz versucht, bringt es zu glänzenden Momenten, aber zu keinem geschlossenen, vom Ich des Dichters sich frei ablösenden Werke. Die Gestalten, welche Namen sie auch tragen mögen, in welche Sphäre des zeitgenössischen oder vergangenen Lebens man sie versetzt, immer bleiben sie nur Stimmungsbilder des Dichters, sie leben sich nicht frei aus, vom Dichter emancipirt.

Könnte der Weltschmerz eine objective Gestaltung bilden, die in ihrem eigenen Horizonte steht, so hätte der Weltschmerz sich selbst überwunden; die gegebene Welt wäre von seiner Stimmung befreit, selbstlebend, in sich beruhend.

Noch weit weniger als zur objectiven epischen Gestaltung konnte es der Weltschmerz zum Drama bringen. Das Drama heischt eine vom Dichter gesetzte intellectuale und providentielle Führung in Charakteren und Handlungen, eine schließliche Harmonisirung in Ausgleich von Schuld und Sühne der verschiedenartigen Kräfte, die nach ihrer innern Natur bewegt werden. Indem nun so eine äußerlich gegebene Welt und zwar eine harmonisirte sich herausstellt, wäre der Weltschmerz aufgehoben: Gerechtigkeit, Sühne, Friede und Ruhe wäre in der Welt wirklich vorhanden oder ideell zu setzen, somit wäre der Weltschmerz aufgelöst. Shakespeare hat im Hamlet einen Grundgedanken des Weltschmerzes erfaßt. Wenn im ähnlichen Schicksale des Orestes die Frage, warum dem Sohne die Sühne so grauser That auferlegt sei, einfach mit dem Verhängniß der Götter beantwortet wird, so muß sich bei

Hamlet, in moderne Verhältnisse gestellt, hierauf gerade der grüblerische Sinn richten und aller Lebenszweck damit fraglich werden. In Hamlet stellt sich der Widerstreit dar, sich nicht als Naturell ausleben zu dürfen, sondern Ueberkommenes ausgleichen zu müssen. Ein Vertreter des höchsten Erbrechtes, ein dynastischer Thronfolger, ist hier zur schwersten Erbpflicht verdammt. Der Zwiespalt zwischen Rachedurst und humanem Versöhnungstrieb, zwischen Erkenntniß und Thatkraft, kecker Entschlossenheit und zaghaftem Mißtrauen, verzehrender Grübelei über den Tod und Sehnsucht nach dem Leben — die Wundenmale des Weltschmerzes sind hier blosgelegt und schließlich fällt die Entscheidung in die Hand der Nothwehr. Wer immer nur will, die That geschehen lassen aber nicht selbst vollziehen möchte, verfällt zuletzt dem wahllosen Gesetz der Nothwendigkeit. Shakespeare läßt uns aber nicht in der Dissonanz stehen. Durch schließliche Einführung des Fortinbras zeigt er uns in lebendiger Gestalt nicht blos in allgemeiner Perspective den neuen reinen Boden zu künftiger Geschichte; jenseits des jammervollen Zerfalles thut sich das frische Leben auf und führt zu neuen heiter beglückten Zielen.

Entsprechend seinem dreifachen Grundwesen sind es vornehmlich drei Stoffe, die der Weltschmerz, sobald er zu objectiven Stoffen greift, sich auswählt und sie nur bald mit anderm Namen und Colorit variirt: Faust die metaphysische, Ahasver die weltgeschichtliche und Don Juan die sociale Dissonanz.

Lenau hat alle drei Repräsentanten, Byron mit

ihm nur den einen mit Namensnennung, die anderen aber in ihrem Wesen vielfach behandelt und, rückgehend auf den ersten Conflict, den die Menschheit nennt, sich noch Kain zum Thema gewählt.

In der nicht mehr mythischen, sondern geschichtlichen Reihe der Stoffe wählen beide vornehmlich Personen und Zeiten, in denen Gewaltthaten grelle Dissonanzen gesetzt haben.

Dabei ist die Wandersucht ein nothwendiges Ergebniß des Weltschmerzes. Das ist nicht mehr die frohe Wanderlust hinaus in Glitzern und Glasten der Morgenfrühe in Waldeinsamkeit hinein; es ist schlaflose fiebernde Unruhe, die, wie durch Stellewechseln des Fieberkranken im Bette um eine Weile Kühlung zu finden, ins ungemessene Weite strebt. Diese Ruhelosigkeit, dieses Verlangen in der Fremde zu leben, wo keine gegebenen Beziehungen das Dasein controliren und das Denken verpflichten, sondern die Welt nur so viel Aufmerksamkeit erhält, als man ihr eben beliebig bieten mag, wird ein Gefühl der Flucht und Bedrängniß nie los.

National naturgemäß knüpfte Byron in seinem Freiheitsdrange an Concretes, Gegenwärtiges an.

Lenau, aus dem abstracten Idealismus hervorgegangen, ohne ein in sich ruhendes gegliedertes Staats- und Volksleben vor Augen zu haben, wendet sich mehr der allgemeinen Idee der Freiheit zu und greift in historischen Motiven nach den verdüsterten Perioden der Vergangenheit.

Beide aber treffen darin zusammen, daß sie sich nur für große Objecte erwärmen und hierin zeigt sich

neben dem Streben nach dem Erhabenen, Stilvollen, ein gemeinsamer aristokratischer Zug. Die Prosa des Lebens, die sich zunächst als Vereinzelung, als kleines Schicksal zeigt, steht tief unter dem Augenpunkte des Weltschmerzes, und es ist auch literarisch nicht zufällig, kommt vielmehr ganz aus dem Wesen des Weltschmerzes, daß sowohl Byron wie Lenau der Ausdruck in Prosa nicht genehm ist.

Byron und Lenau fassen Stoffe, die nicht die Welt bedeuten, sondern die Welt sein sollen.

Der verzweiflungsvollste aller Gedanken ist der, daß es den unholden Mächten gelingen kann, den Geist zu bewältigen, daß die ungreifbaren Dämonen der Nacht das arbeitsvolle Gewebe des Tages immer wieder zernichten.

Die Ketzergeschichte ist ein Lieblingsthema Lenau's. Huß, Savonarola, die Albigenser, ziehen ihn am meisten an. Hier ist unversöhnte Tragik und ganz deutlich zeigt sich die endlose Perspective (die kein fest abgeschlossenes, in sich abgerundetes und darum versöhntes Kunstwerk bietet), daß Lenau die Albigenser nur mit dem Hinweis abschließen kann:

Den Albigensern folgen die Hussiten
Und zahlten blutig heim was jene litten;
Nach Huß und Ziska kamen Luther, Hutten,
Die dreißig Jahre, die Cevennenstreiter,
Die Stürmer der Bastille und so weiter.

Mit diesem „und so weiter“ ist die endlose Perspective aufgeschlossen, damit aber auch die Bedingung des Kunstwerks aufgehoben, die Lösung wird nach außer-

halb versetzt und eine Appellation an die jenseitige Instanz der Geschichte eingelegt. Das ist tröstliche Geschichtsphilosophie aber nicht Poesie.

Byron war ein Freigeborener, Lenau ein Freigewordener. Eine spätere Zeit kann kaum mehr ermessen, welche Wirkungen die polizeiliche Censur auf ein Dichtergemüth ausübte. Nicht nur daß dadurch innerlich Vieles entwendet wurde, dessen man nie inne ward; schon in dem Bewußtsein, Verbotenes zu denken und zu schreiben, setzte sich eine Schärfe und Herbheit an, die das Gemüth noch mehr aufstachelte.

Byron hatte bei allen Ausschreitungen des Seins und Denkens doch einen festen Halt in seinem historischen Volksbewußtsein, Lenau dagegen als Deutscher und noch dazu als ein vom armen hin und her versetzten Beamtenadel in Ungarn geborener Deutscher, ohne Eingewöhnung in ein Gemeinde- und historisches Staatsleben, hatte keinen andern Rückhalt als die Philosophie, die seine Persönlichkeit nicht zu stützen vermochte und er verbrachte seine ganze Lebenszeit unter der Herrschaft Metternichs, gegen den ihn eine Empörung erfüllte, die wie ich aus eigener Aussprache weiß, grausenerregend war.

Byron war vom klassischen Alterthum und demgemäß von der Wiedererstehung Griechenlands mächtig angezogen, Lenau suchte das Reich der Zukunft, als welches bisher Amerika erschienen war, das im Zeitenlauf vorwärtsliegende zu durchdringen. Er reiste nach Amerika und kehrte enttäuscht zurück. Man kann ihn als den im idealen Sinne letzten Europamüden bezeichnen.

Nun zurückgekehrt vergräbt er sich immer mehr in die Räthsel des individuellen Lebens. Der gemeine Menschenverstand sagt: Was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß — der Weltschmerz hat gerade den Gegensatz zu seinem Wahlspruch: Was ich nicht weiß, macht mich heiß.

Jenes energische Hineindrängen in die Urquellen, das sich nicht an den siebenfältigen Farben des Lebens ergötzen mag, sondern den Blick zwingen will, die Sonne selbst zu erschauen, in einem seiner letzten Vierzeilen-Gedichte hat es Lenau ausgedrückt:

Wenn seine Sonne hat das Licht,
Aus der ein Meer von Strahlen bricht,
Wo ist die Sonne für den Klang,
Dieß Meer ausströmend von Gesang?

Dieses Vergewaltigen des inneren Auges, daß es die Sonne schaue, erzeugt wie bei dem äußern Auge ein nicht zu verscheuchendes Spielen von gelben und braunen Flecken vor dem Gesichte.

Es bedürfte einer besondern Ausführung, warum die Dichter minder von der reinen Instrumentalmusik angemuthet werden, als von den Erzeugnissen der bildenden Kunst. Es ist hier das fest Umrissene, das dem Worte nahe steht. Lenau ist der einzige deutsche Dichter, der der Instrumentalmusik selbst als Meister ausübend nahe stand und etwas von dem Elementarischen der Musik floß in seine Dichtungsart über.

Lenau hat Worte und Empfiudungen, die uns anmuthen wie eine in der Luft tönende Klage um den eigenen Tod. Wie Goethe in seiner Lyrik Regungen und Stimmungen im Menschenherzen und in der äußern

Natur festhielt, die vordem Keinem sich in melodische Worte fügen wollten, so hat Lenau Einzelnes mit ebenbürtiger Meisterschaft aus sich gewonnen und aus der äußern Welt festgehalten.

Aber immer kehrt das schaurige Klagen vom Abgestorbenen im eigenen Leben und im Leben der Menschheit wieder. Es mag für Viele sinnverwirrend sein, sich solche Ablösung zu denken und sich auf solche schwindelnde Grenzlinie alles Bewußtseins zu wagen.

Der Dichter aber, der das in melodische Worte zu fassen weiß, ist stark genug, sich frei daraus zu retten, ja er ist schon gerettet, indem er solche Empfindungen in bestimmten und rhythmischen Ton zwingt. Der Künstler im Menschen ist der Befreier, er löst das Elementarische, den unartikulirten Schrei, Jauchzen und Seufzen in seine inneren Gedanken- und Empfindungsströmungen auf, oder vielmehr er schafft diese zu feststehenden organischen. Wo das gewöhnliche Leben nur einen Aufschrei hat in Lust und Leid, weiß der Dichter diesen Aufschrei noch in rhythmische Bewegung und Gliederung zu setzen. —

„Jüngling, merke dir bei Zeiten,
Wie sich Herz und Sinn erhöht,
Daß die Muse zu begleiten,
Doch zu leiten nicht versteht.“

Das ruft der Meister warnend den dichterisch Schaffenden zu.

Lenau aber betrachtete sich und sein Leben als ein Instrument, als Gefäß des in ihn gelegten poetischen Gedankens. Wie jener Mann im Mährchen aus-

ging, um das Gruseln, das Schauern zu lernen, so ging er aus, um das Gruseln zu verlernen. Die bürgerliche Seßhaftigkeit, nach der er sein Lebenlang sich sehnte, widerspricht dem Weltschmerz; sie giebt Bedingungen und Verpflichtungen, die nicht mehr blos dem abgelösten Individuum angehören. Indem Lenau Alles nur erleben wollte, um daraus Töne zu bilden, Accorde der höchsten Reihe, verfiel er dem traurigen Geschick. Es findet sich keine Poesie als solche, weder in den amerikanischen Urwäldern noch bei uns; das Poetische ist den Dingen und Ereignissen einwohnend, ist keine selbständige Erscheinungsweise; Aufgabe des Dichters und Künstlers ist es aber, das Poetische in den Dingen und Ereignissen zu schauen, frei zu bilden.

Wir leben in der Welt als menschlich Theilnehmende, als Bürger, als Glieder einer Familie. Unter diesem Gesichtspunkte empfangen wir zunächst die Eindrücke und sie werden zum zweiten Leben, zum Kunstgebilde. Nun aber alles Leben nur als Studie, als Motiv aufnehmen wollen, nicht mitleben, sondern beständig auf die Idee rückbeziehen, das bringt Leben und Kunst in gleiche Verwirrung.

„Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst", so lautet der Spruch Schillers. Es wäre gewiß eine falsche Auffassung, wenn man dies als einen Gegensatz auffassen wollte und nur die heiteren Stoffe als der Kunst zugehörige betrachten wollte. Ernst und heiter sind keine Gegensätze; es müßte trüb und heiter heißen. Die Heiterkeit ist der innerhalb des Ernstes ruhende nothwendige Gegensatz, und der Dichter will nur damit

sagen, das das unmittelbare Leben seine zwingenden Bedingungen hat.

Die Kunst aber, die das Leben neu und in freiem Walten schafft, hält sich im freien Aether und führt das Gewordene zu seiner ebenmäßigen Harmonie mit sich und zu seiner Harmonie mit dem andern. Im Ebenmaß liegt die Heiterkeit, die Befreiung von der schweren Stofflichkeit, Ebenmaß giebt das gegliederte, gehobene Leben, das sich selbst hebt und trägt.

Die Heiterkeit ist jene Schönheit, die wir in der griechischen Plastik so anmuthend noch im schrecken=erregendsten Gebilde erkennen und die den gewaltigen Göttergestalten den Ausdruck olympischer Erhabenheit giebt. Und die „furchtbaren Grazien," die in der Poesie des Aeschylus erscheinen, sind bei allem Schauer=vollen und Entsetzlichen von der Schönheit umflossen.

Die Kunst durchheitert und verklärt den schweren Ernst, und Kunst und Leben sind wieder eins, indem sie zum heiligen Ernste geworden, denn heilig ist, was im Gegebenen aus allen Verhüllungen, Verrenkungen und Verunstaltungen heraus den ewigen Gedanken er=kennt, an seine freie Erlösung glaubt und im Leben und in der Kunst daran arbeitet.

Wenn wir die Märtyrer des Weltschmerzes im Geiste zur Ruhe geleiten, so schließen wir mit den Worten des Meisters: „Entflieht der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist das Loos des Lebendigen. Eilet ins Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande begegne euch die Liebe mit himmlischem Blick und dem Kranz der Unsterblichkeit."

Das deutsche Volkslied.

Andeutungen über Zustand und Zukunft des Volksliedes im Volke selber.[1]

Es singt ein Vogel auf dem Zweig sein Lied in den hellen Tag hinein, ein Wandersmann steht unter dem Baum still, lauscht den Tönen und schaut nach dem Sänger auf. Das Auge des Vogels und das des Wanderers begegnen einander, und husch! der Vogel fliegt davon.

Verschämte Naturscheu und Furchtsamkeit — die Schutzwaffe des Wehrlosen — verscheuchen den Singvogel, aber er ist nicht empfindsam, der Schreck geht ihm nicht nach und sitzt ihm nicht in den Gliedern; kaum hat er einen andern Baum erreicht und weiß sich sicher, stimmt er wieder sorglos und fast noch fröhlicher seinen schmetternden oder weich sehnsüchtigen Gesang von Neuem an.

Man hat das Volkslied oft mit dem Vogelgesang auf den Zweigen und in den Lüften verglichen. Hierin mag der sonst nur allgemein unbestimmte Vergleich zutreffend sein: Rein zu eigener Lust, zum innigen

[1] Vortrag, gehalten im Verein für neuere Sprachen zu Berlin. Winter 1862.

Selbstgenügen wie der Vogelsang, wie der Blüthenduft aus still verborgener Pflanze am Bergeshang und im einsamen Thal, so strömt das Volkslied dahin in die Lüfte. Nun kommen die Gelehrten herbei mit Schreibtafeln und Stimmgabeln und zuletzt noch gar der Polizeibüttel; der Vogel auf dem Zweig und das Lied, sie lassen sich beide nicht haschen, sie verstummen eine Weile, aber sie sind beide frei beschwingt, sie fliegen auf und es singt vom Baum im jenseitigen Walde.

Es ist eine viel verbreitete Ansicht, daß durch Aufzeichnung der Volkslieder dieselben aus dem Munde des Volkes verschwinden.

Solche unklare Betrachtnahme können wir sofort durch geschichtliche Beweisführung erhellen und somit auflösen.

Parallel dem Gemüthsgrund im Volkslied hat der Verstandesgrund seine Kundgebung im Sprüchwort; dieses hält sich gleicherweise streng an das einzelne innere oder äußere Ereigniß und erhebt es zum gemeinfaßlichen, allgemeinen. Erkenntniß und Empfindung fassen sich gedrängt und knapp und halten die maßgebende und bestimmende Anschauung in sich fest, die dort die Erfahrung, hier die Gemüthsbewegung in bestimmter Weise aufzeigt.

Das Volkslied ist trotz seiner willkürlichen Absprünge doch rhythmisch und logisch gebunden, es hat, wie die Waldbäume, bald einen Stamm, der sich bis zur Spitze durchzieht, bald den Stamm, der sich bei einer gewissen Höhe in Aeste auseinander legt, aber immer zur Einheit zusammengehalten bleibt. Das Volkslied verbuscht

sich nicht strauchartig; dies geschieht nur, wie sich später ergeben wird, in der Abart der Vierzeilen, der sogenannten Schnadehüpferln, die es zu keiner Stammhaltung mehr bringen. Die Stammhaftigkeit aber, die logische und rhythmische in der Einheit von Empfindung und musikalischem Ausdruck, dies ist bereits Ergebniß einer ihrer selbst bewußten Bildung, einer geistigen Selbstführung und Haltung, so wenig Kunstgesetze sie auch vor Augen haben mag.

Wenn wir auch nicht ganz an dem Ausspruch Goethe's festhalten können, daß „das, was man Volkslied zu nennen pflegt, eigentlich weder vom Volke noch fürs Volk gedichtet ist," so steht doch durch die neuere geschichtliche Forschung so viel fest, daß ein großer Theil der Texte und Sangweisen Männer vom Kunstberuf zum Urheber hat, und was den „fahrenden Leuten," deren Namen verklungen sind, noch zufällt, unterscheidet sich nicht wesentlich und selten zu besonderem Vorzuge davon.

Es ist nie wohlgethan, die Bildung zum Gegensatze des sogenannten naturwüchsigen Volksthums zu machen; erst die Durchdringung beider bringt die Blüthe des Geistes, und eine der duftigsten ist das Volkslied. Es ist wie draußen in der Natur so in der Cultur des Geisteslebens; was den Menschen nährt und erfreut, ist nicht das urthümliche Wachsthum, es ist gleicherweise Product der bedachtsamen Arbeit; unser Getreide, unser Weinstock, unsre veredelten Fruchtbäume sind Culturpflanzen und die Melioration des Bodens hebt die Schönheit des Bodens nicht auf, in

den Gehegen der Waldcultur singen die Vögel und rauschen die Bäume nicht minder frei.

Die reinen und vollen Naturlaute, die das Volkslied enthält, sind in ihrer Fassung die Ergebnisse eines freien Geistes, welches auch sein Beruf im bürgerlichen Leben sein möge.

Das Volkslied ging zuerst von Mund zu Mund, aber — wie bei jeder Offenbarung des Geistes — die Fixirung durch Schriftzeichen kam im Lauf der Zeit hinzu, ohne daß durch diese Auflösung der mündlichen Tradition der lebendige Bestand aufgehoben wurde.

Im Volkslied giebt sich die Individualität eines Volkes im schärfsten physiognomischen Gepräge. In der Lyrik giebt sich das Ich des Dichters in seiner ganzen Besonderheit dar; im Volkslied haben wir das Ich einer großen, durch Abstammung und Sprache in sich geschlossenen Volksindividualität, und wie wir im lyrischen Dichter die wandelnden und wechselnden Stimmungen einer Persönlichkeit innerhalb der Dauer eines Menschenlebens vor uns haben, so haben wir im Volkslied die wandelnden und wechselnden Stimmungen einer Volkspersönlichkeit vor uns, deren Dasein ein unbegrenztes. Kein Dichter, und sei er noch so hochbegabt, kann das hervorbringen, was eine Sammlung von Volksliedern umfaßt; denn der historische Geist eines Volkes ist größer, als der Geist des größten Einzelnen.

Das Volkslied ist zunächst Stimmungslied. Die Stimmung schließt aber den Charakter nicht aus, sie ist nur die begrenzte und bedingte Einzelerscheinung,

in der sich das Gesammtwesen in seinem augenblicklichen Bestande volltönend ausgiebt. Im Hintergrunde aber erkennen wir die stetige unzerstörbare Stammhaftigkeit, den festen Halt, mit Einem Wort, den Charakter. Der Tag ist die heutige Erscheinung der Sonne, hell oder trüb, aber die Sonne bleibt und bringt auch den morgigen Tag.

Die Stimmung hat aber nicht nur das zum Inhalt, was aus dem ursprünglichen Naturell fließt, das nichts will, als den inneren Regungen seines Seins, dem leisen Rieseln der subjectiven Empfindung lauschen und sie hinaus geben; auch in der Art, wie Fremdes aufgenommen und zu eigenem Leben verwandelt wird, zeigt sich der Charakter der Dichtung überhaupt und des Volksliedes insbesondere. Das Lied „der Graf und die Königstochter" ist (wie bereits Goethe ausgesprochen) das Thema von Pyramus und Thisbe und das Lied „Es waren zwei Königskinder" ist Hero und Leander.

Es waren zwei Königskinder
Die hatten einander so lieb.
Sie konnten zu 'nander nicht kommen,
Das Wasser war viel zu tief — —

Der Weinstock ist kein deutsches, ja nicht einmal ein europäisch heimisches Gewächs, aber an den steilen Berggeländen wird er tausendfältig gepflegt und sein köstlicher Saft gewinnt in jedem Boden einen neuen eigenthümlichen Duft und Geschmack.

In der Feldcultur wie in der Geistescultur läßt

sich Fremdes heimisch machen, aber nur das, was dem Klima entspricht. Was dagegen eine besondere Stubenluft, eine besondere Warmhausheizung (auch mit literarischen Voraussetzungen aus dem Schulsack) erheischt, Alles das verkommt oder wird künstlich erhalten, erwächst aber nie zum wirklichen Leben der Gesammtheit in freier Luft.

Es geht die Klage um Zerfahrenheit unserer Bildung, daß die verschiedenen Stände eines Volkes wie zeitlich und räumlich geschiedene Völkerschaften sich zu einander verhalten.

Die neue Zeit sucht auf intellectuellem und staatlichem Wege diesen Zwiespalt auszugleichen. Im Bereiche der Empfindung ist dieser Ausgleich im Volksliede bereits vollzogen. Die Wangenröthe des Jünglings und der Jungfrau aller Stände wird von derselben Herzensregung entzündet, und für Leid und Lust hat das Volkslied die Allen gemeinsamen rhythmisch gebundenen Naturlaute.

Man darf aber das Volkslied nicht überschätzen, ihm nicht anderes zumuthen, als es naturnothwendig in sich fassen kann. Das Stimmungshafte ist sein innerster Herzschlag. Das Volkslied erzeugt aber nicht Stimmungen, es faßt nur die in der Luft umherschwirrenden geistigen Imponderabilien, in denen ein Jeder die schwebenden Schwingungen seines Innern erkennt. In diesem Sinne kann man sagen: das Volkslied wird nicht gemacht, es macht sich selbst, aber es macht sich nur in Individuen, die Centralgewalten des zerstreuten Lebens sind.

Das Volkslied setzt das Thatsächliche, sei dies nun ein persönliches oder allgemein zeitgeschichtliches Ereigniß, kurz ab; es strebt nicht zu einer Peripetie des Vorganges, ja es nimmt die Spannung in der Regel im Voraus weg, beginnt aus der Gesammtstimmung heraus, damit es, von derselben ruhig erfüllt, um so leichter bei dem Einzelnen verweile; es hält sich bei dem Zuständlichen nicht auf, das Thatsächliche wird knapp und kurz erledigt und wesentlich die Stimmung zum Austrage gebracht.

Dieser inneren Organisation des Volksliedes entspricht auch seine äußere Bethätigung; es erscheint als tiefer innerer Nachklang der geräuschvoll und stürmisch vorausgegangenen Thatsache.

Eine umfassende Geschichte des Volksliedes, deren wir noch entbehren, wäre ungemein reich.

Schon Tacitus berichtet von den Gesängen der Germanen, von deren Melodik die Römer nicht sehr erbaut waren.

Die neue Zeit kann eigentlich kein wirkliches Schlachtlied haben, nur noch Lager- und Marschlieder. Die Feuerwaffe mit ihrem donnergleichen Schalle läßt kein begleitendes Schlachtenlied aufkommen.

Von jenen Schlachtgesängen der Germanen ist uns nichts übrig geblieben. Von da an, wo die nicht mehr mythische, sondern geschichtliche Entwicklung des Volksliedes beginnt, übernimmt die Kirche die erste bewußte Pflege des Liedes, umdichtend nach Text und Weisung. Aber alsbald hat das profane Lied mit der Kirche zu kämpfen. Auf dem Concil zu Constanz wird es verpönt

und erst mit der Reformation, wo das Bürger- und Laienthum in seiner nationalen Kraft in die Geschichte eintritt, hebt wieder die neue Blüthe des Volksliedes an.

Wenn wir die von dem schöpferischen Meister des deutschen Liedes, Ludwig Uhland, lang vorbereitete Geschichte des Volksliedes erhalten, werden wir wieder ein gut Stück jener Geschichtsentwicklung vor Augen haben, die trotz aller Hudeleien den unzerstörbaren Kern des deutschen Volksthums erweist. Jacob Grimm, Görres, Brentano, Achim v. Arnim, Hoffmann v. Fallersleben, Simrock u. v. A. haben vorgearbeitet und erst vor Kurzem ist eine dankenswerthe, vornehmlich musikalische Geschichte des deutschen Liedes von August Reißmann erschienen.

Das Volkslied umfaßt alle Erscheinungsformen des Lebens: das Liebeslied vor Allem, im Taunusgebirge noch heutigen Tages ein „einsames Lied" genannt. Es ist wie waches Träumen in Tönen, eine Beweglichkeit des Innern, die ergreifend, rührend und erschütternd, auf und ab sich bewegt, und wie der Vogel bald auf diesem bald auf jenem Zweig, bald auf diesem bald auf jenem Baum seinen Sang fortsetzt. Der Vortrag des Volksliedes ist fast durchweg im Imperfectum, die vergangene stürmische Bewegtheit des Erlebnisses erweckt sich wieder stimmungshaft neu und von selbst; die Energie unmittelbarer Wahrnehmung und heftiger Erinnerung schmelzen geschmeidig in einander. Der logische Rhythmus verläuft nicht in der abstracten geraden Linie, die schlängelnde Bewegung des Baches im Thal bildet sich hier nach. Das in sich versenkte

Gemüth schaut auf, nimmt Dinge der Außenwelt wahr, zieht sie in sein inneres Betrachten und in einer Biegung setzt sich der Strom der Empfindung fort.

Es scheint aber auch, als ob der Strom der Geschichte ganze Provinzen des Empfindungslebens wegschwemmte.

Sei es! Es tauchen andere fruchtreiche auf.

Die Völker um uns her haben kein Wort für unser deutsches Heimweh, und wie ergiebig war diese Empfindung bei uns! Vielleicht werden schon die nächsten Geschlechter den schauerlichen Urgrund nicht mehr verstehen, und Wort und Begriff Heimweh wird den an Weltfahrten Gewohnten wie ein Ueberrest aus der Steinperiode, aus der Zeit unseres Pfahlbürgerthums erscheinen.

Unsere neue Zeit hat jenen getragenen Ton im sehnsüchtigen Volksliede vom Scheiden und Meiden fast ganz verlernt. Es ist offenbar, daß der erleichterte Verkehr dieser ergiebigen Seite der Empfindung ihren elegischen Charakter genommen.

Die Jägerlieder voll Hörnerklang und Waldesrauschen sind mit der geschlossenen Jagdzeit und den Jagdkarten mehr nur noch romantische Reminiscenzen.

Wie auf dem Schlachtfeld der Donner der Feuerwaffe, so begräbt in den Werkstätten das Brummen und Dröhnen der Dampfmaschinen und der von ihnen bewegten Hebel jeden die Arbeit begleitenden Gesang.

Die übermüthigen Trinklieder haben im Ausblick auf die Polizeistunde keine Wahrheit mehr, und der Nachtwächter heißt jedes Ständchen schweigen.

Zwei der größten Erscheinungen der neuen Zeit: die Eisenbahn, die die Gemarkung jedes Dorfes durchschneidet, und die Massenauswanderung nach Amerika, die fast aus jeder Familie einen Angehörigen herausholt, beide haben kein entsprechendes Volkslied erzeugt, das dem eigenen Zeitbewußtsein und der nachfolgenden Geschichte von der Umwandlung des Lebens Kunde gäbe.

Ist es nun wahr, daß der frische Quell des Volksliedes im Volke selber versiegt ist? Sind die kurzathmigen Spottlieder oder bisweilen noch ein Tanzlied einzige Zeugen, daß der Jungbronnen nicht ganz vertrocknete? Sind die Gassenhauer mit ihren Sprachverrenkungen, die aus den Possen mit und ohne Zauber in die Werkstätten und Schänken einwandern, die einzigen Früchte, die aus der eigentlichen Kunstregion in das Volk übergehen? Hat in der That das Volk nichts mehr von seinem Eigenthum, seitdem man sein eingebornes Lied in die verfeinerten Lebenskreise zieht?

Ich möchte diese Fragen zunächst aus thatsächlichen Wahrnehmungen beantworten, aus denen sich dann in allgemeiner Betrachtung der tröstliche Gedanke ergiebt, daß das unsterbliche Volksgemüth an kein Costüm gebunden ist, daß jede Zeit sich ihre neuen Lebensformen schafft und bildet und es eitle Klage und falsche Sehnsucht ist, wenn man glaubt, mit dem Verschwinden der gewohnten Tracht, in der uns das Anmuthende zuerst erschien, sei nun auch dessen Wesen zu Grunde gegangen.

Im Schwarzwald, im bayerischen Hochland, im Taunusgebirg, am Rhein, in Steiermark, Oberösterreich und in Sachsen bin ich den lebendigen Spuren des Liedes nachgegangen, und ich habe überall noch frische Blüthen gefunden, freilich auch oft der Verkümmerung nahe durch die Kirchen- und Staatspolizei, die mit dem bequemen Verpönen in Bausch und Bogen das Unliebsame ausrotten will.

Noch singen vor Allem die Hirtenknaben auf den herbstlichen Wiesen beim lodernden Feuer, und wie sie das Feuer erhalten, geht ihnen auch die erwärmende Kraft des Liedes nicht aus. Bei manchem Liede, das ich da vernommen, erkannte ich, daß es eine Scheidekunst in den Aufzeichnungen geben muß; denn das Springende in vielen Volksliedern kommt oft einzig nur davon her, daß viele Lieder, in derselben Melodie sangbar, in eines zusammengeflossen sind.

Aus den Befreiungskriegen, aus jenen stahlkräftigen Arndt'schen und Körner'schen Liedern mit den hellklingenden Weber'schen Weisen, aus jenem

„Laßt brausen, was nur brausen kann,
In hellen lichten Flammen —

ist wenig mehr im Volke vorhanden, und Blücher und Erzherzog Karl sind im gesammten Volke weit weniger bekannt, als Napoleon, auf den sich noch Spottlieder im Volksmunde vorfinden, und Straßburg, das unsere Diplomaten verscherzten oder noch schlimmer — das deutsche Volkslied hat es noch nicht aufgegeben.

Drei Feinde sind es nun vornehmlich, die das

Volkslied gefährden, sie sind aber bei näherer Betrachtung keineswegs so gefährlich als sie erscheinen mögen.

Die Schule mit ihren gesungenen Moralitäten scheint die Frische der Empfindung anzukränkeln; aber bei näherer Betrachtnahme ist sie nicht nur der Stimmbildung förderlich, man hat auch bereits angefangen, die zwecklose Schönheit und Lebenslust als eines der fruchtbarsten Mittel der Sittigung anzuerkennen.

Das Soldatenleben hat es bis jetzt nur sehr vereinzelt dahin gebracht, die umfassende Männerschule zu werden, die auch den freien Schönheitssinn erweckt und pflegt. Es ist nichts damit gethan, daß die verschiedenen Contingente ihr „Heil dir im Siegerkranz" je mit dem Namen ihres Regenten singen lernen und auch nebenbei manchmal ein Marschlied ertönt; aber hier ist die Form bereit, neben der gleichen äußeren Bewaffnung auch die innere Bewaffnung herzustellen.

Die öffentlichen Concerte, in denen es nur die träge Freude der Zuhörerschaft giebt, die Selbstbetheiligung lahm gelegt und alle Bewegung den Orchestern übertragen ist, sind ein schweres Uebel; aber schon beginnt auch hier der Gesang sich einzumischen.

Eine ganz neue Wendung und Hebung hat aber der Volksgesang und mit ihm auch das Volkslied durch die Gesangvereine, Liedertafeln, Liederkränze, Gesangfeste und Turnfahrten gewonnen.

Es ist eine jener wunderbaren Fügungen der Geschichte, daß von zwei verschiedenen Endpunkten und aus zwei verschiedenen Principien die Stiftung dieser neuen unabsehbaren Entwicklungsstufe des Volksliedes

ausging. Es ist damit schon im Ursprunge vorgezeichnet, daß sie beide in einander fließen müssen.

Der Schweizer Nägeli, von dem wir das Lied „Freut euch des Lebens“ haben, stiftete die Gesangvereine aus den politischen Landgemeinden heraus; er knüpfte an das im Volke Lebendige an. In Berlin ging der von Fasch gegründete Dilettantenverein und der von Zelter gegründete Liederkranz aus ästhetischen und künstlerischen Bedingungen hervor.

Die Einheit dieser beiden Principien, wie sie sich jetzt vor unsern Augen und Ohren vollzieht, macht die Liederkränze zum Träger einer großen nationalen und culturgeschichtlichen Aufgabe. Es ist der besondere Beruf unsrer Zeit, den sogenannten Naturwuchs in umfassendste Pflege zu nehmen, die Schönheit und die Freiheit in Eins zu bilden.

Um zunächst bei unsrer Aufgabe zu bleiben, so hat sich erwiesen, daß die Liedertafeln das alte gute Volkslied neu beleben und den neueren Schöpfungen die Richtung geben, in der ein Lied zum Volkslied werden kann. Die Volksweise muß, wie schon Forster im sechzehnten Jahrhundert es treffend ausdrückt, „den Gedanken beim Wort still stehen machen,“ sie giebt keinen fremden, subjectiv aufdringlichen Commentar zu dem Texte, lehnt sich nicht blos an, um selbständig zu werden, sie steht im treuen und eben damit innerlich freien Dienst des Wortes. Das Volkslied hat das feste Wort, das Volkslied gleicht nicht dem Gesang der Lerche, die in freier Luft schwebend sich aussingt, es gleicht den Sangvögeln des Waldes, die nur auf

festem Zweige singen und — möchte ich hinzusetzen — nur auf grünem Zweige.

Das Volkslied bewegt sich in ganzen Tönen, wie seine Empfindungsgrundlage aus ganzem Holze geschnitten und nichts mit der Kleintheilung der Halbtöne und der Leimpfanne des Fournirens und des bloßen trügerischen Scheins, nichts mit Flittern und Glitzern zu thun haben will.

In der Limpurger Chronik heißt es von den alten Liedern: damals sange und pfiffe man dies Lied. Das ist's! Pfeifbar muß eine Volksmelodie sein. Die kunstvolle Stimmenverschränkung mag der technisch fortgeschrittenen Kunstregion zufallen, das Volkslied muß einfach pfeifbar sein, und die Gesangvereine irren von ihrer Aufgabe ab, wenn es dahin kommt, daß Niemand mehr ein Lied für sich allein singen kann und es immer heißt: es fehlt der erste oder zweite Tenor, der erste oder zweite Baß, oder gar: es fehlt die Klavierbegleitung. Nichts ist jämmerlicher, als solch ein kunstgerecht verschränktes Lied auf sommerlichen Ausflügen erbarmungswürdig zerfetzt zu hören; es ist wie der Anblick eines gräßlich zerzausten Flittergewandes. Das feste hausmachene Gewebe des derb einfachen Volksliedes hält Wind und Wetter und allerlei Unbilden viel dauerhafter aus.

Auf die Frage und Klage, warum es uns, dem sangesreichsten Volke, an dem deutschen National- und Volkslied fehlt — das damit in eins zusammenfiele — das jeder Deutsche singen kann, wann und wo er einem Volksgenossen begegnet, und das die

Empfindungen Aller eint — auf diese Frage möchte ich auf eine früher ausgeführte Bemerkung hinweisen, daß das Volkslied nicht eine Stimmung macht, sondern die gegebene rhythmisch fixirt. Beim Volkslied gilt die Faustsche Umstellung: Im Anfang war die That.

Das Bewußtsein von der unsplitterbaren Integrität Deutschlands, das keine Handbreit deutscher Erde hingeben kann, diese Empfindung, weil aller Discussion erledigt, in sich fertig, hat auch bereits den Ausdruck im Volkslied gefunden im Anfange der vierziger Jahre mit dem vielbesprochenen Liede „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein." Es ist trotz seiner Hunderte von Melodien bis jetzt ein gelesenes Lied geblieben. Ein gelesenes Lied ist aber nicht viel mehr als ein ausgestopfter Vogel, es fehlt ihm die Bewegung und der Ton. Laßt aber den ersten Kanonenschuß am Rheine fallen, und was todt und nur im literarischen Naturaliencabinet war, fliegt auf, das Lied ertönt laut und findet seine feste Weisung.

In der Mitte der vierziger Jahre entstand das Volkslied „Schleswig-Holstein meerumschlungen" zugleich mit der Melodie, und so mangelhaft auch beides, das Lied wurde eine Macht in dem Kampfe.

Das Jahr achtundvierzig hat — so viele Dichter sich auch thätig an der Bewegung betheiligten — doch kein Lied gebracht; denn die Bestrebungen waren nicht so fest und einheitlich formulirt, daß sie sich in ein Lied für Alle fügten.

So wird auch ein Lied, das den positiven deutschen

Einheitsgedanken in sich faßt — jenseits der Arndtschen Opposition gegen den Particularismus — der That folgen oder sie begleiten, nicht ihr vorausgehen. Die deutschen Herzen sind bereit, es in sich aufzunehmen, die deutschen Kehlen geübt, es frei und froh in die Welt hinein zu singen.

Molière.

[illegible] in sich setzt — jenseits der [illegible] [illegible] Opposition gegen den Particularismus — der [illegible] folgen ohne sie begleiten, nicht ihr vorauszugehen. Die [illegible] Bürger sind bereit, es in sich aufzuneh- men, die [illegible] [illegible] gewährt, es frei und froh in die Welt hinaus zu singen.

Der Geiz
und
Der Geizige
von
Plautus und Molière.

(Betrachtungen und Anmerkungen. [1])

1.

Kopf und Flügel des Adlers, Leib des Löwen, dazu die gefleckte Pantherhaut — so dachten sich die Alten die reißenden, goldbewachenden Fabelthiere.

Ebenso verschiedenartig zusammengesetzt ist der Geiz als psychologische Erscheinung.

Wer ist geizig?

Nur der Reiche kann geizig sein.

Wer ist reich?

Wer arbeitslos vom Ertrage seines Besitzes, sei dieser ererbt oder erworben, auskömmlich leben kann.

Wo aber ist die Grenze des Auskömmlichen?

Die Fragen verschlingen sich.

Suchen wir eine feste Basis.

Auf den Naturgrund des Selbsterhaltungstriebes stellt sich der der Aneignung und bildet die umfassende Concurrenz alles Lebens.

[1] Theilweise im Morgenblatt 1858.

Der Sammlerfleiß, der das Angeeignete nicht sofort in eigenen Bestand verwandelt, sondern für künftiges Bedürfniß aufbewahrt, findet sich im Thiere nur selten. Aber schon König Salomo stellt den Fleiß der Ameise als Vorbild auf. Die neuere Naturforschung hat sogar entdeckt, daß die Ameisen sich Thiere, eine Art Blattläuse halten, die sie nicht verzehren, sondern nur melken.

Fleiß, nicht blos zufälliges Finden und Gewinnen, sondern stetiges und ständiges Trachten nach Erwerb und Besitz, ist die Steigerung, und zwar die gerechte Steigerung des Aneignungstriebes.

Der Volksausdruck wählt den Hamster als Beispiel der übertriebenen und unschönen Emsigkeit, und der Hamster sammelt, durch eine wundersame Illusion der Natur verleitet, Vorräthe für den Winter und gebraucht sie doch nicht, denn er verbringt den Winter im Schlafe.

Hier haben wir bereits in der Erscheinungswelt eine nahezu sich voll umgrenzende Definition des Geizes.

Es tritt aber bei dem Menschen noch ein Weiteres hinzu.

Der Mensch gelangt in die Idee des Besitzes, er eignet sich Dinge zu, die er nicht in sein Leben verwandelt, sie bleiben für sich, und werden nur ihm zugehörig, bieten ihm aber jeden Augenblick die Möglichkeit, sie in ihrem Bestande für sich zu verwenden, und noch mehr, für ihre Drangabe ein Erwünschtes zu erreichen.

Nun hat sich der Mensch ein Ding gebildet, das, der Verwandlung in das eigene Leben unfähig, doch

zum Mittel wurde einen großen Theil dessen, was das Dasein fristet und schmückt, jederzeit dafür sich zuzueignen: Geld.

Verwandelt sich dieses Mittel in den Selbstzweck, so beginnt der Begriff des Geizes in seiner menschlichen Erscheinung. Der Hamster sammelt doch immer noch Eßbares, Geld aber erhält seinen Werth nur durch die Idee, die in ihm ausgeprägt ist; und so ist der Geiz nicht nur eine menschliche, sondern auch, wie man wohl sagen kann, eine ideale Erscheinung.

Der Geiz ist ein Affect, der sich als Laster festgesetzt, und so materiell auch seine Erscheinung, bewegt er sich doch im Reiche der Phantasie um die Idee.

Der Geizige hat im Bewußtsein seines Besitzes alle Möglichkeiten, er hat im Grunde nur ideale Freuden, um derenwillen er sich die concurrirenden wirklichen versagt, und sein eigener Feind und der Feind aller concurrirenden Mitmenschen wird. Er muß sich den Gebrauch des Besitzthums unterdrücken, um der Idee des Besitzthums willen; durch die Verwendung auf ein Einzelnes vernichtete er ja die universelle Möglichkeit. Er übt die peinigende Lust, um der allmächtigen Besitzesfreude willen grausam gegen jedes Einzelbegehren in ihm selbst zu sein, er steigert sich auch naturnothwendig zur Grausamkeit und Schadenfreude der übrigen Welt gegenüber, und sättigt sich mit der Lust, daß das Besitzthum Anderen entzogen ist.

Hier tritt nun der Conflict mit der Welt ein und fordert deren Gegenkampf heraus.

Liegt hier nicht ein volles dichterisches Object von

dauernder Geltung und Wirkung? Es ergiebt sich bei näherer Betrachtnahme sehr bald, daß der Geiz eine äußerst beschränkte Skala von Empfindungstönen hat, wenn er nicht gar nur ganz eintönig ist und dieser eine Ton nur in Verstärkung und Dämpfung, in Beschleunigung und Verzögerung seiner Folgenreihe sich variiren läßt.

2.

Der Geiz als eine isolirte, Alles beherrschende Idee tritt in schaubaren Thatsachen zu Tage, und der Widerspruch mit der Natur des Menschen macht sie zu einer zweckwidrigen, komischen. Aber selbst die irrthümliche Selbstopferung um der Idee willen behält einen Anflug des Tragischen.

Der Geldgeiz kann nur komisch in der Dichtung erscheinen, denn seine einzelne Bethätigung (auch wenn er sich nicht mit dem Wucher verbindet), bleibt kleinlich; und von allem Andern abgesehen, erscheint diese Leidenschaft als eine feige, indem sie auf ein Object gerichtet ist, das keinen thätigen Widerstand zu leisten vermag. Hiezu kommt noch, daß der Geiz nur in Furcht und fortgesetzter Lügenhaftigkeit erscheint. Jede andere Leidenschaft giebt sich als solche und sucht ihre Berechtigung zu behaupten. Durch die Lüge giebt der Geiz allen Rechtsanspruch auf Sympathie auf.

In der dichterischen Vorführung des Geizigen ergibt sich eine correspondirende Empfindung zwischen der Stimmung und Empfindung des Zuschauers und der der handelnden Person, wie sie in gleicher Weise sich deckend nicht leicht bei einem andern Thema sich

herausstellt: die Schadenfreude des agirenden Helden findet ihr gerechtes Widerspiel in der Schadenfreude des Zuschauers.

3.

Der Geiz, als Liebe zu Gold und Silber aufgefaßt, hat zunächst etwas von der Natur des Goldes, er ist stofflich in der moralischen Welt ähnlich dem Golde in der physischen Welt. Wir finden das Gold in der Natur meist isolirt, wenig mit anderen Körpern verbunden, schon an sich egoistisch. Ebenso der Geiz. Und der Geiz hat gleich dem Golde die außerordentlichste Dehnbarkeit. Wie mit dem Golde die Gegenstände in der äußersten Verdünnung zu belegen sind, so kann auch der Geiz sich über Alles ausbreiten.

Und das Silber? Man könnte sagen, daß sich das Silber in Höllenstein verwandeln läßt.

4.

Der Geiz als Leidenschaft, oder auch als Laster, stellt sich unter keinen Paragraphen der Criminalistik, das macht ihn zu einem vorzugsweise dichterischen Stoff. Weil es für ihn kein gerichtliches Forum giebt, muß das Erkenntniß vor dem allgemeinen Gesetze und im Bewußtsein gefällt und vollzogen werden.

Die Bändigung ist eine ethische. Schon bei Plautus heißt es:

„die Geizigen,
Für deren unersättlich', ungemessene Gier
Kein Pfleger Schranken setzen kann, kein Volksgesetz."

5.

Der vergrabene Schatz ist ein Thema, das sich von Alters her im Boden der Poesie befindet, wie er sich auch in der Parabel vom Weinberge findet.

Der vergrabene Schatz des Geizigen, wie wir ihn in der Aulularia von Plautus vor uns haben, ist wahrscheinlich aus dem Griechen Menander genommen, wenn nicht gar geradezu übersetzt.

Wunderliches Spiel der Geschichte! Die Originalstücke Menanders sind in Constantinopel verbrannt, Plautus bearbeitet auch das vorliegende, der beigegebene Theaterzettel, vielleicht eine Quellenangabe enthaltend, geht verloren; Molière bearbeitet das Plautus'sche Stück ohne Quellenbezeichnung. Es ist als ob die Geschichte selbst Verstecken und Wiederfinden mit dem Thema vom vergrabenen Schatze spielte.

6.

Molière hat sein Stück ganz auf den Canevas des Plautus'schen Lustspieles gesetzt, er hat denselben bunt ausgefüllt, künstlerisch in Einzelheiten, aber im Ganzen überladen.

Eine genaue Parallele beider Stücke böte einen lehrreichen Einblick in die Art, wie Vorhandenes aufgenommen und von frischer, dichterischer Kraft erneuert wird.

Ich will hier nur Einiges andeuten.

Molière giebt dem Geizigen nicht wie Plautus nur eine Tochter, sondern auch einen Sohn. Hieran knüpft sich im Verlaufe des Stückes eine der pikantesten Scenen. Denn, da Molière den Geizigen nicht nur einen

Geizigen sein läßt, sondern auch zum Wucherer macht — was nicht nothwendig in den Begriff des Geizes gehört, ihn vielmehr in sich aufhebt, denn der Geiz erfreut sich mehr der todten, als der lebendig erwerbenden Masse — sucht er einen jungen Schuldenmacher zu bewuchern, und das giebt jene Scene der feinsten Steigerung, wo er seinen eigenen Sohn bewuchern will. Aber eben durch diese Zuthat des Sohnes ist eine unausgleichbare Differenz am Ende des Stückes.

Schon die erste Scene ist bei Molière theatralisch wirksam. Valer und Cleant klagen über den Geiz des Vaters, bis dieser selbst in der dritten Scene erscheint, und fast ganz, so wie bei Plautus — wo diese Scene die Exposition bildet — den Dienstboten ausschilt.

Molière läßt auch den Diener wiederholt das Verlangen aussprechen den Herrn zu bestehlen, bei Plautus tritt das am Schlusse ganz unvermittelt ein.

Bei Plautus erscheint die Tochter nicht auf der Scene.

Cleant freut sich eine Arme zu heirathen, ganz so wie Megadorus; und so sind noch viele Einzelzüge erneuert. Der Habicht, den Euklio verklagt, weil er den Brei gestohlen, ist bei Harpagon eine Katze, die die Hammelskeule gefressen.

In dem großen Monolog zieht Molière das Publicum in das Stück herein, wie Plautus, nur etwas discreter.

Die Art wie Valer seine Verkleidung und Lykonides seinen Fehl bekennt, haben in der natürlichen Mißverständlichkeit viel Aehnliches.

Im Ganzen aber hat Molière die Motive, die er von Plautus nahm, viel reicher ausgegliedert. So z. B. bieten die Verhöre zur Auffindung des Schatzes eine ganz neue Fülle von Ueberraschungen.

Molière hat, wie gesagt, das Plautus'sche Lustspiel mehr als Schema behandelt, und nicht immer glücklich in der Füllung. Daß Harpagon die Geliebte seines Sohnes heirathen, und andererseits Anselm — der erst am Schlusse des fünften Aktes auftritt — die Verlobte seines Sohnes heirathen will, das ist eine Fülle von Verwicklungen, die das ganze Stück einnehmen würde, wenn sie nicht nebenbei als bloßes theatralisches Requisit beigebracht würden. Und würde die Mutter der so abenteuerlich verlorenen und abenteuerlich wiedergefundenen Kinder erscheinen, so verlegte sich der ganze Accent des Stückes.

Molière hat im Geizigen eine Monographie nicht nur des Geizes, sondern aller Modalitäten der Geldgier aufgestellt, und damit eine dominirende theatralische Rolle von unvergleichlicher Wirksamkeit geschaffen, die im Ganzen betrachtet viel Unvereinbarliches hat, aber in einzelnen Zügen die theatralische Meisterschaft bekundet.

Molière und Plautus konnten beide noch das klingende Gold, das leuchtende und blendende, die auri sacra flamma des Horaz, noch materiell und schaubar in dämonischer Wirkung darbieten. Der einfache Topf des Bürgers Euklio hat sich nur bei Herrn von Harpagon in eine Schatulle verwandelt.

Wenn heute ein Dichter das Thema des Geizes behandeln wollte, könnte er es nicht so leicht trans-

poniren wie Molière den Plautus, und müßte er nicht eine ganz neue Unterlage schaffen?

Heute, wo die Werthe draußen liegen, aus Schornsteinen dampfen, und die in Schienen gefaßte Erdkugel ein neues und gesteigertes Besitzthum geworden, heute, wo das Gold nur noch Währung und Alles sich in Papiergeld, Aktien und Staatspapieren darstellt, heute müßte der Geizige eine ganz andere Gestalt haben, und es fragte sich doch noch immer, ob er nicht nur als Episode erscheinen könnte, die nicht im Centrum des Besitzes und der Erwerbsthätigkeit stünde. Ja man könnte wohl überhaupt fragen: Ist nicht der Geiz eine Lagerschichte in der Menschheitsbildung, auf die sich bereits eine andere gelegt hat?

7.

In unseren Tagen hat ein zeitgenössischer Dichter wiederum einen Geizigen zum Mittelpunkt einer ergreifenden Dichtung gemacht: Boz Dickens in seiner Weihnachtsgeschichte. Er hat den Geizigen noch schärfer vom Familienzusammenhange abgelöst, indem er ihn als Onkel-Junggesellen faßt. Boz hat neben die Vereinsamung des Geizes das warme, in Genügsamkeit wohlige Familienleben gestellt. Er hat, ähnlich wie Raimund im Verschwender, eine Art mythologische Phantastik eingesetzt, die sich, in der Erzählung in das Traumreich verlegt, leichter handhaben läßt, als im schaubaren Drama. Boz giebt eine Mischung des Phänomens, und führt zur Bekehrung des Geizigen, die sich natürlich ergiebt, wenn es möglich ist, den Geizigen wieder in das Paradiesesalter der Jugend vor der Sündenverhärtung zu versetzen.

8.

Molière verlangt, daß man seine Stücke nicht lese, sondern nur sehe. Das ist keine Forderung der Bescheidenheit, sondern einfacher Rechtsanspruch. Das Theatralische an sich genommen bietet sich dem Auge, und hat etwas vom Bereiche der bildenden Kunst. Ein Bild will gesehen sein, und hier bieten sich wechselnde, wandelnde Bilder, die das Wort zur Begleitung haben. Das Wort, nicht mehr tönend, sondern stumm und abgelöst von der sichtbaren Erscheinung auf der Bühne, ist eine Beeinträchtigung des Ganzen; das Schauspiel und das Hörspiel sind Eins.

Was abstract betrachtet eine Unvereinbarlichkeit herausstellt, gewinnt in der Schaubarkeit eine Vermittlung.

Das Drama, als gesehen, nicht als gelesen, hat seine besonderen Wirksamkeiten.

So bietet dieses fortwährende unruhige hin- und her-, aus- und einwandeln von Euklio und Harpagon eine Sichtbarkeit des Affectes, die kein Wort hat, und kurze Worte geben dem Schauspieler die reichste mimisch psychologische Ausbeute. So ist die viermalige Wiederholung der zwei Worte Harpagons „ohne Mitgift,“ wie ähnlich die viermalige Wiederholung des Wortes Monsieur im Misanthropen, von einer dramatischen Wirksamkeit, die weit über das Wort an sich hinausreicht. Der Schauspieler als Dichter setzt sofort Mienenspiel, Haltung, Bewegung mit ein als Erläuterungen und Klärungen, die in Worte nicht zu geben sind, aber die ganze Productivität des Darstellers herausfordern und zur Wirkung bringen. Aber es ist nicht zu leugnen, daß der Schauspieler

als Dichter auch sehr leicht auseinanderliegende ja sich ausschließende Besonderheiten des Seelenlebens durch die zwingende Gewalt der persönlichen Darstellung gewaltsam vereint.

Hier liegt der Punkt, wo Molière der Schauspieler Molière den Dichter irre geführt hat. Er hat Charaktere, die besondere Persönlichkeiten zu Trägern haben müßten, auf eine einzige Person cumulirt. Molière läßt vor unsern Augen (an die Posse streifend) den Kutscher-Koch sich hin und her verkleiden. Und der Kutscher hat ausgehungerte Pferde, die sich kaum auf den Beinen halten können, und, wenn man ausfahren soll, keine Eisen an den Hufen — und der Koch hat nichts in der Küche.

Wie der Kutscher und der Koch in der einen Person doppelte Bedienstung hat, so hat auch die Hauptperson widersprechende poetische Bedienstungen, nur daß Harpagon für seine verschiedenen Functionen nicht das einemal eine weiße Schürze, das anderemal eine Livrée anzieht.

Der Grundfehler des Molière'schen Geizigen bleibt, daß der Dichter-Schauspieler eine eintönige Leidenschaft orchestral zu machen sucht; aber auf einer Pauke läßt sich kein Concert geben.

9.

Wir haben hier nicht einen Geizigen mit nebensächlichen, individuellen Besonderheiten; sondern die ganze Pathologie der Geldgier in einer einzigen Persönlichkeit.

Zuerst wie bei Plautus der bloße Geiz aus Liebe

zum Gelde, dichterisch ergiebig in jener dämonischen Lust am Erraffen, und in jener stetigen Erneuerung im Bewußtsein des Besitzes. Dann ist Harpagon voll Habsucht und Wucher. Der Geizhals ist aber kein Waghals, was doch der Wucherer sein muß. Und der Freiherr von Harpagon, ein öffentlich standesgemäß lebender Cavalier, stiehlt seinen Pferden heimlich den Hafer. Viel naturgemäßer, wenn auch gröber, will der Bürger Euklio bei Plautus sogar Almosen annehmen.

Molière macht noch dazu den Geizigen und Wucherer auch zum Gecken und verschmäht es dabei nicht, mitten im Stücke die Personen Theater spielen zu lassen. Es ist wohl wirksam und die anmuthvolle Grazie läßt auch die Caricatur kaum erkennen, wenn Frosine das Beibringen Marianne's in lauter Negativen aufzählt; aber es ist Theaterspielen und hat kein Maß am Leben mehr.

Es rächt sich Alles wundersam. Wenn die Linie des psychologisch Gerechten verlassen wird, dann hat die Willkür ihr Spiel; der momentane Effect triumphirt und heischt alles Andere schweigen.

10.

Molière hat das bestehende Werk von Plautus wieder neu flüssig gemacht und geformt, wobei er, ohne die classische Einheit des Ortes zu durchbrechen, sich alle Freiheit moderner dichterischer und theatralischer Wirkungen wahrte. Man sollte meinen, daß er nun neu grundlegend den berechtigten Erwerb und den frei schönen Verbrauch desselben in einer ebenmäßig ausgeführten Figur als erste, noch nicht aus-

geartete Erscheinung des Aneignungstriebes und als Correctiv des Geizes hätte daneben stellen müssen.

Abgesehen davon, ob das einseitige Extrem noch komisch wirken könnte, wenn das maßvoll Berechtigte daneben stünde, so griff Molière das nicht auf, wol in der stillschweigenden Betrachtnahme, daß es für die Zuschauer keines maßgebenden Repräsentanten des an sich berechtigten Erwerbstriebes bedürfe. Wir Alle als Zuschauer bringen diesen Maßstab mit, oder auch der Dichter kann uns denselben in freundlich einnehmender Weise zumuthen; er setzt voraus, daß wir uns dieser Leidenschaft gegenüber frei fühlen. Ja noch mehr, der Dichter kann sich darauf verlassen, daß wir Alle als Zuschauer uns von dem agirenden Helden verspottet und von seinem Egoismus beleidigt fühlen, und wir sind darum um so geneigter, die Schadenfreude unverhohlen mit Schadenfreude zu bezahlen. Es regt sich die Befriedigung, den Gewaltthätigen überwältigt zu sehen.

Wenn man das Lachen des Publicums sich in Wort und Melodie articulirt dächte, es müßten die neckischsten Weisen erklingen. Wir können uns eine Vorstellung davon machen, wenn wir uns die neckische Begleitung des Ständchens in Mozarts Don Juan, das an sich ernstgemeint tönt, in erweitertem Maße ausdenken.

Der Dichter giebt nicht Wirkung und Gegenwirkung, und die gebrochene und bedingte Erscheinung des Motivs in verschiedenen Individualitäten oder in verschiedenen Stimmungen und Epochen ein und desselben

Individuums; der Dichter kann es wagen, die poetische Monographie eines ständigen Affectes in einer einzigen Persönlichkeit aufzustellen.

Wenn der Dichter nicht den Gegensatz, die rechtschaffene und arbeitsfrohe Genügsamkeit in den Rahmen seines Bildes aufnehmen konnte, so ließe sich doch denken, daß das Widerspiel des Geizes, als schärfster Contrast die Verschwendungssucht, sich in denselben fügen ließe, um die ganze Breite des Weltlebens, den Parallelismus und den diametralen Gegensatz, in einem geschlossenen Gemälde wieder zu geben.

Ein deutscher Lustspieldichter von wahrhaft dichterischer Kraft, die sich aber in lockerer Phantastik verflatterte, Ferdinand Raimund, hat das Widerspiel des Geizigen, den Verschwender, zu einer vielfach ergreifenden Darstellung gebracht.

Der Verschwender steht nicht nur unserer Sympathie, er steht auch einem tragischen Interesse näher; er ist das geradlinige Extrem einer Tugend. Der Verschwender denkt und empfindet immer nur für Andere, der Geizige immer nur für sich, und die Selbsterhaltung als ein Naturtrieb erscheint nicht als Tugend.

Der Satz: „Geben ist seliger als Nehmen,“ steht in der Empfindung jedes Zuschauers. Die Hingebung erfüllt auch den Unbetheiligten noch immer mit einem Wohlgefühl; wir freuen uns mit dem Beschenkten, wir vergessen das dem Geber nicht, auch wenn wir sein Thun im Uebermaße ungerecht gegen sich und verwerflich finden müssen.

Es fragt sich, ob es möglich wäre, den Verschwender

und den Geizigen in den Rahmen Eines Kunstwerkes einzuschließen. In der Kunst beantwortet sich aber die Frage nach der Möglichkeit immer durch die überraschenden Thatsachen des Genies. Was der abstracten Logik noch den Widerspruch entgegensetzt, kann durch die Gestaltungen des Genies zu einer neuen, vorher kaum zu ahnenden, gesetzbildenden Organisation werden.

Das ist die Schöpferkraft des Genies. So zeigt uns Shakespeare im Kaufmann von Venedig die Großmuth und die carnevalistische Leichtlebigkeit hart neben dem kleinlichen, verbissenen Calcül und dem trostlosen Schwernehmen des Lebens.

So können wir uns denken, daß ein Shakespeare, wenn er das Thema von dieser Seite aufgenommen, in überquellender Fülle der Phantasie und unerschöpflich im Erfindungsreichthum, das scheinbar Unvereinbare organisch verbunden hätte.

Molière, dem die allseitige Phantasie nicht in gleicher Weise zu Gebote stand, der vielmehr im eminenten Sinne den theatralischen Verstand zu eigen hatte, cumulirt den Geiz mit dem Wucher in ein und derselben Person.

11.

Shakespeare hat in seinem Shylok ebenfalls Wucher, Habsucht, Geiz und dämonische Schadenfreude in Eins verbunden, und daneben in breiter Ausführung den Geschädigten und die Sühne uns vorgeführt. Shakespeare setzt aber Laster und Leidenschaft seines Unholdes auf den Hintergrund religiöser Verfolgung auf.

Shylok kann außerhalb des Familienlebens — und er ist wie Harpagon Wittwer, und hat wie Euklio nur eine einzige Tochter — keine andere Weltfreude haben als das Geld. Sein Geiz gewinnt damit eine Vertiefung in den Momenten und das Geld wird seine Waffe gegen die feindliche Welt.

Bei Shylok liegt der Accent auf dem Wucher und nicht auf dem Geize, und Wucher und Geiz stehen bei ihm im Dienste der Rache; er will die bedeutende Summe opfern, um seine Rache zu stillen.

Ein wundersames Zusammentreffen ist es, daß fast genau die gleiche, zur Erweckung unseres Abscheues dienende Aeußerung sich bei Shylok wie bei Harpagon findet.

Harpagon sagt zu seiner Tochter: „Ich wollte lieber, er (Valer) hätte dich ertrinken lassen, als daß er mir das gethan (mir mein Geld genommen) hätte.“

Fast ebenso Shylok, indem er der mit Reichthümern entflohenen Jessika nachjammert und schilt: „Ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren.“ Und wie bei musikalischen Hervorbringungen der entsprechenden Aufnahme durch das Gehör in Wiederholung geholfen wird und ganz im Charakter der Leidenschaft, die den Aufschrei wiederholt, ruft Shylok weiter: „Wollte, sie läge eingesargt zu meinen Füßen und die Ducaten im Sarge.“

Es ist nicht bekannt, ob Molière das Werk Shakespeare's kannte, und diese Gleichheit des Ausdrucks mag nur wieder erläutern, wie die Consequenz der Empfindung das Gleiche hervorbringt.

12.

In der schaubaren Natur erscheint kein Gegenstand ohne einen andern, denselben begrenzenden; in der Menschengesellschaft steht jede Persönlichkeit auf dem Hintergrunde eines Familien-, Staats- und Religionslebens. Der Dichter kann diesen Hintergrund nicht aufheben und seine Figur, die er in Action setzt, nicht in die leere Luft stellen. Wie viel er aber von diesem Hintergrunde deutlich und scharf aufnehme, ist seinem Tacte überlassen, der das Maß der Bestimmung zu erwägen oder auch, wie man es nennt, aus reinem Naturgefühl zu setzen hat.

Der Dramatiker, der nicht eine historische Figur und Thatsache aus der gegebenen Geschichte, sondern ein Grundphänomen aus dem Kreise der Seelenbewegungen hervorhebt, hat die volle Freiheit, Kraft und Wirkung des Hintergrundes zu bestimmen, Zufälliges und Unwesentliches abzulösen und nur eben das erscheinen zu lassen, was seiner Absicht dient.

Plautus und Molière haben die individuellen Züge des Geizigen gemäß der Besonderheit dieses Affectes, gewählt. Sie versetzen die Gestalt in diejenige Lebensstellung, die sich geeignet erweist, die Natur des Phänomens sich scharf abheben zu lassen und seine ganze Innerlichkeit herauszuarbeiten.

Der Geizige erscheint nicht als Junggeselle. Hierbei wäre die egoistische Beziehung eine abgeschlossene und den natürlichen Conflicten, in die der Egoismus geräth, nicht zugänglich. Euklio wie Harpagon leben aber auch nicht in ehelicher Gemeinschaft. Wäre die

Ehehälfte gleich gesinnt, so wäre hier — neben der Tautologie der Persönlichkeiten — die abgeschlossene Darstellung des Egoismus beeinträchtigt. Die Allmacht, die die ideale Vorstellung des Geizes ist, bedarf der Alleinherrschaft, und auch die Besitzesfreude wäre eine gemeinsame, mit einem Andern getheilte, und damit der Gefahr der Veredlung ausgesetzt. Wäre dagegen die Ehehälfte ungleich, so hätte der Geizige einen Regulator neben sich, wodurch die Leidenschaft entweder modificirt würde, oder der Angelpunkt der Handlung drehte sich um diesen Conflict und dessen Schlichtung. Die volle Darstellung des Geizes verträgt aber keinen einzelnen Gegner. Der Geizige steht der ganzen Welt gegenüber feindlich, er will Alles, was er vermag, an sich ziehen und gebrauchlos nur in seinem Bewußtsein haben. Im engsten dichterischen Kreise, in einer einzigen Persönlichkeit vollzieht sich der Proceß.

Indem Molière über Plautus hinausgehend den Geizigen zum Wucherer macht, muß er ihm (Simon) einen Genossen geben, wie Shakespeare dem Shylok einen solchen geben muß.

Harpagon ist Wittwer mit erwachsenen Kindern, er münzt Alles aus für seine Leidenschaft. Hat Harpagon Geschwister? Wir wissen es nicht. Ein Bruder, eine Schwester wäre ebenso wie eine lebende Gattin, einstimmend oder entgegenwirkend, eine Hinderung, die nicht zu ergiebiger Retardation und Steigerung des Conflicts, sondern zu dessen Zersplitterung führten.

Ueber die Kinder hat der Vater ein Verfügungsrecht und sie werden zu einem Besitze eigener Art. Harpagon schachert nun mit seinen Kindern.

13.

Ein besonderes Moment des Geizes ist die Schamlosigkeit. Würde diese von einer gleichgestimmten Person, Gattin oder Geschwister, mit gepflegt und in den Folgen des öffentlichen Ehrverlustes getragen, so wäre sie in ihrem innersten Wesen aufgehoben; denn es stünde eine Figur daneben, die, das Gleiche empfindend, die Achtung der Welt, oder auch nur eines Bruchtheiles der Welt repräsentiren und ersetzen könnte. Harpagon ist verachtet von seinem Dienstpersonal wie eigentlich von seinen Kindern. Ihm ist das vollkommen gleichgültig, denn die ganze Welt hat sich ihm, wie in der Sage von Midas, in Gold verwandelt. Alles ist nur lebenberaubtes, für ihn zu erraffendes Material. Rücksicht auf Achtung wäre zugleich noch Abhängigkeit von der Außenwelt und widerspräche dem absoluten Egoismus.

Harpagon kennt folgerichtig nichts neben sich und bezieht Alles nur auf sich allein.

Harpagon tritt in seiner Weise auf jene Linie, auf welche Shakespeare die in sich vollendete Gestalt Richards III. stellt, nur daß dieser zur Befriedigung seines Egoismus rücksichtsloser Vernichtung anderer Menschen bedarf, während Harpagon nur nach Werthen greift.

14.

Der Geiz ist eine einsame Leidenschaft.

Das Object jeder andern Leidenschaft, selbst das des Trunkes, hat Leben für sich, eine in ihm ruhende

Wirkung, und übt demgemäß eine lebendige Rückwirkung. Der Geiz allein hat ein todtes Object, nur belebt und in Empfindung versetzt durch die spontan aufgestachelte Leidenschaft des Besitzers; das Gold wird dadurch nicht nur Eigenthum, sondern auch Eigenschaft seines Inhabers, es fließt gewissermaßen in dessen Wesenheit über und die Freude am Objecte wird zur Freude an sich selbst, zum Schmucke, mit dem sich der Geizige behängt. Der Geizige bespiegelt sich vor sich selbst, im Bewußtsein seiner Kraftfülle, seiner Allmacht, und diese Selbstbespiegelung wird zum Monologe.

Harpagons Reden ist wie stilles Zählen der Münzen und Gedanken, es ist ein Sortiren der Gedanken und Münzen; er freut sich für sich der Empfindung, die ihm das Gold erweckt, wie an diesem selber und an dem Denken darüber, hin und her verschlungen; die Wirklichkeit und die tausend Möglichkeiten verschmelzen in einander.

Der Geiz handelt und denkt aus sich und belebt sich die todte Masse, und es ist ein feiner, poetisch psychologischer Treffer, wie Molière in der Scene, nachdem der Schatz geraubt ist, Harpagon seinen Schatz sich vermenschlichen läßt. Wie kann das, dem der Besitzer so viel Liebe, all sein Denken zuwendete, so treulos sein?

In diesem Quiproquo einer Gemüthswallung zeigt der Dichter die Ironie, die weit entfernt ist banal komisch zu sein, sie steigert sich sogar zu einem Pathos, aber zu einem solchen, das uns die Freiheit läßt, der angeschlagenen Sympathie gegenüber uns objectiv naturforschend zu verhalten.

15.

Im Plautus-Molière'schen Lustspiele liegt der Accent nicht auf der Handlung, auf der Verwicklung, auf dem, was man im weitesten Sinne Intrigue nennt. Der Erfindungsreichthum des Dichters zeigt sich in der Ausgiebigkeit seiner psychologischen Kraft, im Herausarbeiten ein und derselben Lebensstimmung bis zur Normalität.

Das Thema des Geizes ist hier besonders ergiebig.

Es finden sich, ohne aufzufallen, in diesem Drama mehr Monologe als sonst thunlich erscheint, weil der Affect des Geizes, wie ein egoistischer, so auch in seiner Aeußerung ein monologisirender ist. Der Dichter läßt seinen Helden sich selbst darüber schelten, daß er die Gewohnheit des mit sich Alleinredens hat; er überwindet und beseitigt damit nicht nur jeden Einwurf des Zuschauers, er macht denselben damit auch zu einer neuen Phase in der Auslegung des Charakters.

16.

Der Geiz ist aber nicht nur eine einsame, er ist auch eine calculirende, eine bewußt frevelnde, sophistisch ausgeklügelte Leidenschaft. Hiermit erlöst er den Zuschauer von jeder Sympathie für die Naturgebundenheit. Der Zuschauer tritt auf den Standpunkt des Naturforschers.

Wir sind beständig vorherrschend in Aufmerksamkeit, und die Sympathie darf jene Grenzlinie nicht überschreiten, wo uns die freie Betrachtung entgeht. Der Geizige, der kein Mitleid hat, kann kein Mitleid empfangen. Unser Interesse bleibt das für die Charakteristik, wir sind immer in der Lage, uns nicht mit

hineingerissen zu sehen in den die Hauptperson beherrschenden Affect. Wir erkennen ihr, nach den gegebenen individuellen Bedingungen, die Folgerichtigkeit zu; aber wir fühlen uns ständig als Zuschauer frei von der Besonderheit der Gemüthsstimmung und empfinden den freien Genuß psychologischer Erkenntniß. Wir haben die Befriedigung, ein Phänomen durchsichtiger zu erkennen, eine Thatsache der Experimentalpsychologie nach ihren immanenten Gesetzen klar und exact sich vollziehen zu sehen.

17.

Der Dramatiker kann die Genesis des Affectes übergehen. Wir haben den Affect vor uns und nicht die Afficirung. Hat der Dichter die Kraft, uns die Erscheinung glauben zu machen, so liegt deren Entstehung außerhalb seines Pflichtenkreises. Das Gewordene steht vor uns, und sobald wir in dessen Bannkreis getreten, thut sich die Entfaltung vor uns auf.

Wie ist Harpagon solch ein Geizhals geworden?

Das ist eine Frage, die nicht mehr gestellt werden darf, wenn der Vorhang aufgegangen ist. —

Da ist er, wir sehen ihn, wir hören ihn!

Der Dramatiker hat den Vortheil des Sprüchworts: „Was das Auge sieht, glaubt das Herz.“ Aber sehen machen muß er das Auge, lebendig, wahrhaftig sehen machen, damit das Herz glaube.

Harpagon ist geizig, wir sehen's und glauben's und haben nicht weiter nach der Entstehung dieser Charakterbesonderheit zu fragen. Zu der Erscheinung des Geizigen tritt dann sofort die Anschauung der mithandelnden

Personen auf der Bühne, und diese Anschauung geht auf uns über und befestigt sich in den wahrgenommenen Thatsachen.

18.

Lessing gibt uns im Nathan dem Weisen inmitten des Drama's die aktenmäßige Genesis von der Charakterbesonderheit seines Helden. Dies erhöht nun unsere Ueberzeugung, die wir aus der Wahrnehmung seiner Handlungsweisen bereits gewonnen haben, und die Grundlegung verstärkt und bestätigt unser Wohlgefühl bei dessen Betrachtnahme. Zugleich mag es als nothwendig erscheinen, daß der Held als Weiser, indem er uns menschlich nahe und nicht als übermenschlich bewältigender Heros erscheinen soll, in seinem geschichtlichen Urgrunde uns sich bethätige. Welche Thatsachen dagegen ließen sich erfinden, um die Genesis des Geizes in Harpagon zu erklären? Wären diese Erklärungsgründe folgerichtig einleuchtend, so wäre mit der Erkenntniß derselben der Abscheu vor dem Charakter, oder vielmehr die Freiheit ihm gegenüber, und damit die Schadenfreude aufgehoben. Der Affect erschiene in seiner Naturberechtigung. Nun aber sehen wir den Geizigen vor uns wirthschaften, und sind durch unser Nichtwissen in der Freiheit und in dem Rechte, uns an ihm zu erlustigen. Oder vielmehr wir wissen nur soviel: Der Freiherr von Harpagon ist ein reicher Erbe und ist ein Geizhals; das genügt. Wäre er etwa ein armer Teufel, der sich aus Noth und Elend emporgearbeitet, und im Streben nach Besitz und in der alten Gewohnheit der Entbehrung zum Geizhalse geworden, so fehlte

die freie Stimmung. Der freiherrliche Erbe ist geizig; das ist genug.

19.

Die Teleologie ist glücklich aus der Naturbetrachtung entfernt worden, in der Kunstbetrachtung ist sie noch vielfach in Geltung. Man bürdet dem Sonnenwagen Apollo's, der nur die Schönheit, die ebenmäßige Ausgliederung des Lebens zu tragen hat, allerlei fremde Fracht auf.

Eine Dichtung kann in ihren Ergebnissen die sittliche Wirkung herbeiführen, aber sie muß es nicht nothwendig. Es handelt sich in der Kunst nur darum, die gegebenen Erscheinungen und Thatsachen in der Natur des Geistes voll zu articuliren und zu demjenigen Ausdrucke zu bringen, den die Wirklichkeit beschränkt. Das ist die Idealität der Kunst, und bildet und hält in ihr ein zweites ewiges Leben. Auseinanderlegung und Erkenntniß der in sich gehaltenen Erscheinungswelt ist volles Ergebniß genug. Eine Läuterung in den handelnden Personen oder in der Empfindung des Zuschauers, die sich in einem formulirten Satze ausprägen läßt, ist mehr äußerliches, nebensächliches Ergebniß. Und selbst, wenn der Dichter diese beabsichtigt, so wird, wenn er nur ein echter Dichter ist, das Ergebniß ein viel weiteres sein, als er im Auge hatte.

Im Plautus-Molière'schen Lustspiele sehen wir dem Spiele der Entladung zu. Der Geizige wie der Misanthrop wird nicht bekehrt, er kehrt nur den ganzen Inhalt seines Affectes heraus.

Goldsmith.

Der Pfarrer von Wakefield.[1]

Es war in Straßburg, nun bald vor hundert Jahren, da saß der Student Wolfgang Goethe bei dem nur fünf Jahre älteren Herder, damals Prinzenerzieher und eben von einer Augenkrankheit geheilt. Herder, der die Stimmen der Völker verstand und dem Jüngling den Geist der hebräischen Poesie, sowie aller Volkspoesie, und Homer, Ossian, Shakespeare erschloß, las auch die von ihm verfaßte Uebersetzung des vor einigen Jahren erschienenen „Landpriesters von Wakefield“ vor.

Herder war ärgerlich, daß der junge Freund das Kunstwerk nicht als solches, sondern wie ein Naturerzeugniß auf sich wirken ließ.

In seiner großen Centraldichtung, in der Geschichte seines Lebens, legt Goethe den Charakter des Goldsmith'schen Werkes nach den von ihm berührten Seiten maßgebend und erschöpfend dar. Er schließt mit den Worten: „Keineswegs aber hätte ich erwartet, aus dieser fingirten Welt in eine ähnliche wirkliche versetzt zu werden.“ Er tritt aus dem Kreise des Pfarrers

[1] Vortrag, gehalten am 25. Februar 1865 in der Sing-Akademie zu Berlin.

von Wakefield in das Pfarrhaus zu Sesenheim und liebt Friederike Brion.

Dichtung und Wahrheit flossen in einander.

Der Geist der biblischen und classischen Poesie, der zeitgenössischen französischen und englischen schwebte über dem Aufgange der neuen deutschen Poesie, auf deutschem Boden unter fremder Herrschaft, zu Straßburg auf der Schanz.

Seitdem Goethe den Pfarrer von Wakefield kennen lernte, ist das Buch in den Rang eines römischen oder griechischen übergegangen; man lernt die fremde Sprache an dessen gediegener und einfacher Diction und übersieht dadurch oft den Bau und die Ornamentik des Ganzen, das doch die seltene Eigenschaft hat, den auf keinerlei Voraussetzung der Bildung Stehenden wie den mit dem Erbe des Wissens Erfüllten anzuziehen und zu ergreifen.

Stellen wir uns die Frage: Worin besteht die Haltbarkeit dieses Werkes, daß es heute so frischfarbig wie zur Zeit seines Erscheinens im März 1766, und trotz seines durch und durch national-englischen Charakters doch in fremden Völkern so wirkungssicher? Worin liegt es, daß, mit diesem Buche ausgerüstet, ein Gefangener nicht einsam wäre, ein Ausgewanderter im Urwalde in der Rast seiner Blockhütte eine gute Gesellschaft hätte? Ist es der Inhalt, ist es die Formgebung, die solches zu leisten vermag? Jedes Kunstwerk kann stofflich doch nur einen Ausschnitt aus universellem Lebenskreise geben und ihn in sich abschließen? Jede Form ist doch dem Verwittern und dem allmälichen Veralten ausgesetzt?

Der Roman Oliver Goldsmith's beginnt mit den Worten: „Ich war stets der Meinung, daß ein braver Mann, der sich verheirathet und eine zahlreiche Familie gründet, nützlicher ist, als einer, der sich nicht verheirathet und blos von Bevölkerung spricht."

In diesem ersten Satze ist Grundton, Rhythmus und Melodie des Ganzen gegeben, die Züge der Hörer spannen sich und ein heiteres Lächeln, wie nach einer traulichen Begrüßung, wird auf dem Antlitze der Leser schweben, die nach uns kommen, wie jetzt auf unseren.

Der Dichter wählt, oder vielmehr es ergiebt sich ihm aus dem Gehalte die Gestalt der Dichtung naturnothwendig; so hier die fingirte Selbstbiographie. In ihr erzählt sich Vergangenes, wo die heiße Leidenschaft des Momentes bereits abgekühlt ist, die Centralgestalt aber ist gegenwärtiges Leben und versammelt unsere Theilnahme in sich; wir sehen den aus Stürmen Befreiten vor uns, und die Weltanschauung, die er aus abstracter und allgemeiner Betrachtung bereits eingenommen, erhärtet und erprobt sich vor uns in der Wiedergabe concreter Erfahrungen; Alles, was geschieht, ist von subjectiver Betrachtnahme begleitet, aber diese erweist sich als objectiv geltende Norm. Der Erzähler als Held ist auch Chorus und Bote zugleich.

Um den ethischen Grund und das künstlerische Gefüge dieses Werkes klar zu legen, wird es nicht undienlich sein, das Schema desselben in nackten Linien loszulösen.

Die Erzählung beginnt, als die Tochter Olivia 18 Jahre alt ist. Der Pfarrer, Doctor Karl Primrose,

hat sechs Kinder, vier Söhne und zwei Töchter. Die Familie ist edel, leichtgläubig, harmlos, unerfahren. Die Kinder haben große allgemeine Grundsätze erhalten, aber sie besitzen sie fast ebenso wie ein Jedes seine goldene Guinee; sie sollen nicht in Scheidemünze umgewechselt werden. Der Vater stolz auf seine Abhandlung über Monogamie. Die Gattin Debora rühmt sich, sehr praktisch und wirthschaftlich zu sein. Der älteste Sohn Georg sieht am Tage vor seiner Hochzeit diese zu nichte gemacht durch einen Streit der Schwiegerväter über Monogamie und durch den Verlust des Vermögens. Er zieht aus, sein Glück zu suchen; der Vater giebt ihm fünf Guineen, dazu seinen Segen und zwei Zeilen, die eine Million werth sind, nämlich den Spruch König Davids: „Bin jung gewesen und alt geworden und habe nicht gesehen, daß ein Gerechter verlassen war und seine Kinder um Brod darbten."

Die Familie wandert aus nach einer neuen Pfarrei mit Feldpachtung. Unterwegs Großmuth in Bezahlung der Wirthsschulden für Burchell, der einmal leise seine Maske lüftet. Er wird Hausfreund. Leben im Dorfe, voll Friedensseligkeit. Junker Thornhill tritt auf, ihm voraus ein gejagter Hirsch. Die Damen der Halbwelt kommen, die Wahrsagerin, Sohn Moses verkauft das eine Pferd für zwölf Dutzend grüne Brillen, Vater Primrose verkauft das zweite Pferd, wird von Jenkinson betrogen. Der Hausfreund wird verstoßen. Olivia soll den Strohmann heirathen, sie entflieht. Die Bibel unter dem Arm, den Wanderstab in der Hand, sucht der Vater sein Kind; unterwegs krank; Begegnung mit

den Schauspielern, darunter Georg; dieser erzählt seine Abenteuer; Junker Thornhill macht ihn zum Officier, der nach Ostindien gehen soll. Heimkehr, Finden und Auslösen der verlassenen Olivia; bei der Heimkunft Brand des Hauses; Primrose im Schuldgefängniß; Gefangenenverbesserung; Brief an den Oheim, Sophie geraubt, Olivia todtgeglaubt, Georg kommt, im Duell verwundet; Sophie gerettet, Burchell demaskirt sich als Friedensrichter und Baronet William Thornhill. Der Junker Thornhill und seine Braut kommen, der Baronet heirathet Sophie, Georg die ihm früher Versagte, Olivia lebt und ist rechtmäßig getraut mit ihrem Entführer. Primrose erhält sein verloren geglaubtes Vermögen wieder. — Dies das Schema des Romans.

Compositionell springt, wie Goethe sagt, die Verbindung des ganz Natürlichen mit dem Sonderbaren und Seltsamen leicht in die Augen. Da ist die Verkleidung des Iffland'schen Theater-Onkels, der immer Vorsehung und Vergeltung spielen muß; da sind Entführungen, heimliche Trauungen, besonders aber im Schlusse werden die zerstreuten Persönlichkeiten mit Gewaltsamkeit zu einer melodramatischen Gruppe zusammendrängt. Auch Stilfehler lassen sich leicht finden, so beispielsweise die Rede beim Wiedersehen der todtgeglaubten Olivia, in einer Situation, in der gar nicht mehr gesprochen werden kann.

Goldsmith sagt selbst in seiner Vorrede: „Dieses Buch hat gewiß hunderterlei Fehler, und es ließe sich durch Hunderterlei beweisen, daß diese Fehler Schönheiten sind; doch das wäre unnütz.“ Er bekennt

damit, daß der Autor selber immer am besten weiß, wo er mit Flicksteinen gemauert hat. Aber er setzt auch gleich richtig hinzu, daß alles theoretische Beweisen und Nachhelfen nichts nützt; was nicht für sich selbst einsteht, dem wird durch theoretische Stützen nicht aufgeholfen, und man kann die Fehler eigener Arbeit wohl erkennen, ohne das Vermögen, sie zu tilgen; denn Erkenntniß und That sind namentlich im künstlerischen Schaffen vielfach getrennte Facultäten. Der Dichter läßt aber Burchell (Cap. 15) sagen, daß der Werth eines Buches nicht in seiner Fehlerlosigkeit, sondern in der Größe seiner Schönheiten liegt.

Goldsmith giebt selbst an, worin die Eigenthümlichkeit seines Thema's besteht, indem er sagt: „Der Held dieser Geschichte vereinigt in sich die drei größten Lebens-Charaktere: er ist Geistlicher, Landwirth und Familienvater.“ Als Geistlicher hat er somit einen unmittelbaren Beruf zu den allgemeinen Aufgaben des Menschengeistes, als Landwirth zum Natur- und Erwerbsleben, und schließlich als Familienvater zur Urform des Menschenthums, in der sich Geistesleben und Naturleben eint zur Familie; und weil diese drei Richtungen, wie wir es heute nennen würden, typische sind, bleiben sie trotz ihrer historischen und nationalen Physiognomie, wie sie der Dichter darstellt, in dauernder Wirksamkeit und Ansprache.

Der Landgeistliche steht im Contingent der dichterischen Figuren. Schon Fielding hatte in Joseph Andrews seinen Pfarrer Adam anmuthend eingefügt. Goldsmith macht diese Figur zum Mittelpunkte und zu einem Typus.

Nächst dem Landpfarrer ist der Förster eine fast eben so ergiebige Erscheinung poetischer Substanz; sein durchdrungenes Naturleben wiegt die Reflexion auf, aber wie belebendes Wort und tödtliche Waffe, so scheiden sich die Sphären von Pfarrer und Förster. Im Leben des Försters Gewaltsamkeit, in dem des Pfarrers Duldsamkeit, dort Blitz und Knall, hier milde Sänftigung. Der Förster ist dramatischer, der Pfarrer epischer. Pfarrer und Förster haben sofort ein stetiges, kenntliches Costüm, auch psychologisch; der Dichter hat wenig dazu zu thun, deßhalb werden sie auch leicht zu Schablonen. Wer fortan einen Landpfarrer schildert, muß ihn am Pfarrer von Wakefield messen lassen, denn dieser steht als Norm in der Seele jedes Lesers.

Es geschieht oft, daß bei einer Erzählung, namentlich wenn der Zeitraum des Verlaufs ein nicht streng begrenzter, im Fortschritt der Handlung immer neue Personen herzugebracht werden. Es bedarf dann der Zurechtsetzung und Erläuterung, und es ist fast, wie wenn man auf brennendes Feuer immer neues Holz, und zwar grünes hinzuträgt, das lange raucht. Es ist Aufgabe des Erzählers, aus dem Anfangs Aufgeschichteten die Flamme aufgehen und immer höher steigen zu machen; ja, der Sturmwind, der sie zu verlöschen droht, entflammt sie um so mehr.

Nach einer alten Sage durften die Priester, wenn sie ein Opferfeuer auf dem Altar entzündeten, nur das Anfangs aufgeschichtete Holz verbrennen, nicht neues hinzulegen, nachdem die Flamme lichterloh aufgeschlagen. Es liegt darin auch ein ästhetisches Gesetz. Oliver

Goldsmith hat es bewahrt. In der Exposition sind sofort alle Hauptpersonen gegenwärtig.

Sehen wir nun zunächst zurück vom Werke auf den Autor.

Die Quelle dieser Dichtung ist, im höchsten Sinne genommen, das Heimweh, oder auch, wenn solches Wort gestattet ist, das phantastisch ausgebildete Heimwohl.

Oliver Goldsmith, aus einer Pfarrerfamilie stammend, hat ein vagabundarisches Leben geführt; unansehnlicher Gestalt, blatternarbig, will er immer ein eleganter Mann sein. Dabei ist er bis zur Fahrlässigkeit mildthätig; er verschenkt als Student seine Bettdecke, schneidet sein Unterbett auf und steckt sich zur Erwärmung in die Federn. Das ist Gutherzigkeit und Vorbildlichkeit des Humors zugleich, denn der Humor löst das feste Schutzgebende auf und steckt sich in die dem Vogel ausgerupften Federn.

Oliver studirt Theologie, kommt in scharlachrothen Hosen zum Examen, fällt durch, studirt Medicin, durchwandert den Continent und verschafft sich durch sein Flötenspiel Nachtquartier und ist und bleibt dann in der Heimstätte voll flotter Burschikosität, denn der Humor macht flott aus allen Nöthen; er wird „ein Kind des Publicums," wie er den Schriftsteller nennt, zunächst aber ein auf Stücklohn Arbeitender bei einem Buchhändler. Er hat im Bedürfnisse des Tages eine Geschichte Englands, eine Naturgeschichte 2c., er hat anonyme Zeitungsartikel geschrieben, er selbst aber mußte sich in seinem innersten Wesen verfremdet erscheinen.

Nun kam er zu sich selbst, nun kam er in die innerste Heimath. — Die Sehnsucht weckte den Dichter. Die Erinnerung schlägt das Kinderauge auf und die Wangen glühen im Jugendroth; aber die Erinnerung wird in der Seele des Dichters zur freien Gestaltung der Phantasie. Die fortgeschrittene, gegenwärtige Empfindung und Betrachtnahme verwandelt und bildet die einstige unmittelbare Wahrnehmung. Leben und Dichten verschmelzen sich in der künstlerischen Gestaltung. Die Erinnerung giebt den festen physiognomischen Halt, die Phantasie die freimodelnde, ergänzende Gestaltung, so daß, was der Dichter äußerlich gesehen und was er innerlich wahrgenommen, zu einem neuen Bilde wird, das in der Seele des Lesers haftet. Das ist „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit."

Indem der Dichter das in der eignen Vergangenheit Abgeschlossene neu erweckt und belebt, vollzieht sich in ihm zugleich persönlich das große Gesetz der National- und Volksdichtung Ein mythisch bereiteter, im Dämmer der Sage stehender rudimentärer Stoff fügt sich der freien künstlerischen Organisation. Hier hat sich nun im eignen Leben ein mythisch bereiteter Stoff gesetzt im goldenen Zeitalter der Kindheit, und er wird nun aus der Machtvollkommenheit der Poesie neu gebildet.

In dem Mangel an Selbstführung, an aller Methode für das Leben, in Verwahrlosung und weicher Großmüthigkeit, die ihn immer aus Noth in Noth stürzt, macht ihn doch seine gute Laune immer wieder flott; er holt sich Kinder aus der Nachbarschaft und läßt sie zur Flöte tanzen — da steigt dem 35jährigen Manne

das Bild seines vor 23 Jahren verstorbenen Vaters und seines eigenen Kindeslebens auf; er gräbt die verschüttete classische Vorzeit des Individuums, die Kindererinnerung auf und heißt sie leuchtend stehen im Lichte des heutigen Tages; er schafft das Werk, durch das ein beruhigend milder Flötenton klingt, und noch heute erhält der Dichter dafür Herberge in der Herzkammer eines jeden Lesers.

Mitten im lärmvollen London schildert er die ländliche Ruhe und Stille, darauf der Morgenthau ruht und drein die Amsel im Thale singt; er, der Junggeselle, der Miethwohner und Wirthshausmensch, fesselt durch reine Schilderung des Familienlebens und stetig angesessener Häuslichkeit. Er schildert einen Geistlichen, kehrt aber nie das eigentlich Dogmatische bei ihm hervor, das religiöse Gefühl ist Charakter geworden, nicht Dogma; sein Doctor Primrose trägt auch nicht die schwarze Kleidung, er macht das Lebensexamen in den bunten Farben der Welt und fällt nicht durch.

Die Fahrten des Sohnes Georg sind fast buchstäblich die des Autors, wie auch dessen beide Schwestern heimlich verheirathet waren, die eine an einen vornehmen Mann. Die ganze Dichtung ist eine Transposition, die so viel von Wirklichkeit hat, um lebenskenntlich, und so viel vom freien Schalten der Phantasie, um in sich harmonisirt und für fremde Zeiten und Völker eingänglich zu sein. Die kleinen Züge sind die Hauptsache, der Dichter hat Freude an den kleinen Zügen, und diese Freude geht auf den Leser über, und es ist von Bedeutung, daß sich in allen kleinen

Zügen der Geist zeigt; denn in dem Werke, das die Bewährung der allgemeinen Idee dargeben soll, giebt es keine andere, als die Bewährung am Detail. Die ästhetische Ausführung ist daher zugleich auch eine ethische Beweisführung, das Behagen am Schönen zugleich ein Behagen am Sittlichen.

Zwei Menschen, die dieses Buch jeder für sich mit ganzer Hingebung gelesen, haben ein Stück Kindheit mit einander verlebt, und dazu noch ein Stück Kindheit auf dem Lande; sie können einander Erinnerungen erwecken. Weißt du noch, wie anheimelnd es da und wie lustig es dort war? Wie es bei der Heuernte so schön war, als die Amseln von den Bäumen einander zusangen? Sie singen nun ein Jahrhundert lang. Und wie lustig war es damals, als der Pfarrer die am Feuer stehenden Schönheitswasser seiner Töchter wie zufällig verschüttete? Und welche Augen die Frau Pfarrerin machte, wenn sie über dem Kamine ihre schön geschriebene Grabschrift als Mahnung zur Ruhe erblickte?

Das Buch hat das Besondere, daß einzelne Züge daraus Jedem unvergeßlich bleiben, die ganze Geschichte aber nur Wenigen in Erinnerung steht; aber wie der eigene Großvater oder wie ein gastlich wohlwollender Oheim steht immer die Centralfigur Primrose's vor uns. Seit einem Jahrhundert ist er nun der persönliche Bekannte eines jeden Lesers, die Buchgestalt ist aus den Lettern herausgetreten ins Leben, und was in der Wirklichkeit thatsächlich und im dichterischen Empfinden Wahrheit und Folgerichtigkeit, hat sich in Eins verschmolzen. Wir sehen hier die Grundzelle eines

dichterischen Organismus: das Erlebte, das Gegebene und das sich frei Fortbildende, in dem sich Zelle an Zelle aufbaut zu einem in sich bestehenden Dasein. —

Das große Thema vom Schicksal der Eltern durch die Kinder ist ein durchaus modernes Element der Poesie und die fingirte Selbstbiographie eine durchaus moderne dichterische Form.

Ein Vater erzählt hier das Schicksal seiner Kinder und wie das sein eigenes wird; es ist abgetrenntes und doch zugehöriges, integrirendes Leben, selbständig geworden und doch in ihm concentrirt.[1] Der exacten Definition Hegels, daß die Familie die vervielfältigte Persönlichkeit, ist hier die belebte Schaubarkeit gegeben. Die einzelnen Fähigkeiten, Neigungen, Triebe, Auffassungen des Vaters und der Mutter treten da als selbständige Individualitäten heraus. Was hier und dort nur Fähigkeit und Möglichkeit war, wird durch neue Lebensfügungen zur Wirklichkeit.

Die Thatsachen und ihre Vortragsweise gewinnen einen eigenthümlichen, gedämpften Ton, hinweggehoben vom Lärm der unmittelbaren Bewegung. Der Erzähler

[1] Es wäre wol einer besonderen Untersuchung werth, den Vergleich durchzuführen, wie die antiken dichterischen Stoffe sich vielfach darin bewegen, daß die Kinder von Schuld und Erbe der Eltern und Vorfahren zu leiden und zu sühnen haben. Die moderne Welt hat den Conflict anders gewendet. Dem antiken Schicksale gegenüber, wo ein Erbe auf sich zu nehmen ist, steht hier das frei sich Ausleben der Kinder; die Art wie sie ihr Schicksal bilden, wird zum Schicksal der Eltern. — Schiller hat, wie ich oben andeutete, den Conflict zwischen Vater und Sohn mehrfach variirt.

hat keine Schwankungen, keine Wandlungen, er entwickelt sich nicht mehr für sich, er ist fertig, er erlebt fremdes Leben, das aber im feinsten Sinne sein eigenes. Der Vater fühlt Leid und Schuld der Kinder doppelt, für sich und für sie; er ist die Centralfigur, mit den nicht allegorisch sondern real ihm zugehörigen Attributen.

Ein edler und heiterer Vater erzählt. Seine Gestalt tritt stets und allseitig plastisch heraus, wir hören ihn mit seiner sanften Stimme, und Alles, was er erlebt und bespricht, dient nur dazu, sein mildes Naturell immer physiognomischer und treuer ins Herz zu schließen. Wir leben ihn, wir lieben ihn.

Ein Vater erzählt. Der Leser steht ihm gegenüber wie ein Kind, wir sehen die Welt mit seinem milden Auge, und jeder Athemzug von ihm ist Liebe und Güte, er ist das glaubhafte Ideal eines in Wahrheit Alles versöhnenden Humanen; er kennt seine Schwächen, bekennt sie, und sie werden zu neuen Liebenswürdigkeiten.

Die Engländer haben den sogenannten Ich-Roman sehr cultivirt. Ist es eine Ausprägung jenes insularischen Charakters, in dem jeder Engländer wieder als Einzelner für sich, wie eine Insel, erscheint, mit dem scharf ausgeprägten individuellen Wesen, trotz aller nationalen Gebundenheit?

In der Regel wird der biographische Roman zum genetischen. Goldsmith weicht davon ab und macht uns nicht mit der Entwicklungsgeschichte seines Helden bekannt. Woher stammt Primrose? Wie ist er so geworden? Das liegt außerhalb seines Rahmens. Er beginnt mit der abgeschlossenen Bildung seines Helden,

und eben damit ist er allein geeignet, der Held einer Familiengeschichte zu sein.

Denken wir uns, die Jugendgeschichte Primrose's wäre hinzugefügt — das Interesse wäre getheilt; außerdem wäre dann ein Hereinragen von Verwandten Primrose's unmittelbar nothwendig. Der Dichter faßt aber seinen Helden an sich, abgelöst von allem Vorleben, er ist Haupt einer Familie und, so allein auf sich gestellt, erst geeignet, die Bewährung seiner ethischen Weltbetrachtung darzugeben.

Die Behandlung des Ich-Romans — wie ich kurzweg die fingirte Selbstbiographie nennen möchte — hat ihre besondere Schwierigkeit darin, daß leicht alle Nebenfiguren anschaulicher und plastischer heraustreten, als die Mittelfigur selbst, wie ja auch diese nie als Erscheinung geschildert werden kann, weder in der Ruhe, noch in den Besonderheiten des Affects. Um so mehr ist es daher künstlerisch bedeutungsvoll, wenn gerade das erzählende Ich am lebendigsten heraustritt.

Eine neue Schwierigkeit schließt sodann noch die Darstellung des naiven Lebens in sich, wenn der naive Charakter selbst der vortragende ist. Mit der fortgesetzten Darlegung der Wahrnehmungen hörte die Naivität auf. Goldsmith hat daher ein glückliches Doppelspiel von Naivität und Bewußtsein, indem er einen harmlosen Gelehrten, und noch mehr, einen zur Belehrung der Welt berufenen, in Studien erwachsenen, und doch dabei naiv verbliebenen Landgeistlichen zum Helden hat. Er hat damit ein Instrument von der umfassendsten Tonscala.

Und wunderbar! Wir Deutschen können für die Gestalt des Doctor Primrose eine zeitgenössische Erscheinung einsetzen, von der der Dichter keine Ahnung hatte. Es bedarf nur weniger Veränderung der Züge, ein gewisses Abthun der zaghaften deutschen Magisternatur, ein freies Versetzen in einen selbstgegründeten Hausstand, und die Gestalt Christian Gellerts zeigt die brüderliche Aehnlichkeit mit Doctor Primrose.

Es ist ein wunderbarer Zusammenhang in den Wandlungen und Bildungen des Menschenlebens. In Leipzig lebt ein Mann, der in wesentlichen Zügen dem Dichter in London für sein nach dem eignen Leben geformtes Product hätte Modell sitzen können. Gellert starb zwei Jahre nach Erscheinen des Pfarrer von Wakefield. Wie mußte es ihm sein, wenn er das Buch las? . . . . .

Goldsmith beginnt mit Ich. Denken wir uns die veränderte Form, daß in der dritten Person erzählt würde, so veränderte sich nicht nur die ganze Dichtung, sie würde auch an sich fraglich. Wir müßten die Persönlichkeiten, die mithandeln, in ihren Motiven und psychologischen Grundlagen näher erkennen; ihre Umwandlungen bedürften einer Vertiefung, und die Unzuträglichkeiten und Gewaltsamkeiten würden noch schärfer hervortreten, ja, gewisse Situationen und Charaktere vielleicht unmöglich machen. Nun aber geht ein großer Theil der Handlung hinter der Scene vor, dem Leser rückt sich nur nahe, was sich der erzählenden Person nahe rückt, und für jenen Nachtheil, den der Ich-Roman mit sich bringt — daß der Leser nicht klüger

ist, als die handelnde Person, das heißt nicht mehr weiß, als sie — tritt der Vortheil der ausschließlich accentuirten Sympathie ein. Indem der Dichter sofort auf der ersten Seite bei der ersten Vorstellung seines Helden uns in Sympathie mit ihm versetzt — und dies ist Goldsmith wunderbar gelungen — gehen wir, wie das Sprüchwort sagt, mit ihm durch Dick und Dünn, und nicht sowohl, was er erlebt und uns spannt, sondern weil er's erlebt und wie er's erlebt, führt unsere Seele mit: das Spannungs-Interesse, die Neugier nach dem Stofflichen, tritt zurück und die Sympathie allein wirkt. — Dadurch, daß sich Alles in der Wirkung auf eine einzelne Persönlichkeit darstellt, gewinnt die oft zersplitterte Handlung eine geschlossene Einheit. Alles ist uns wichtig und bedeutsam, weil es der Held erlebt, den wir lieben, nicht weil das Erlebniß an sich wichtig und bedeutsam; jedes einzelne Ereigniß hat in sich eine Peripetie und die Versöhnung begleitet uns immer durch das Werk, tritt nicht erst mit dem Schlusse ein; wir sind immer mit dem Helden, nie mit den andern Gestalten allein, und es ist eben so wichtig, was der Held denkt, als was er erlebt; das Ereigniß wird erst durch den Hintergrund der Empfindungen, auf dem es sich aufsetzt, zu einem Erlebniß, und durch das begleitende Denken zu einer Erfahrung; das äußere Abenteuer wird zu einem innerlichen.

Wir Deutschen sind in der Handhabung des Ich-Romans noch zaghaft. Haben wir ja eine Bezeichnung für Ich, die kein Volk außer uns hat und

verstehen kann; wir sagen in eben so bescheidener als erlogener Weise statt Ich: Meine Wenigkeit. Beiläufig bemerkt, hätte Jean Paul einen guten Theil seiner Romane im Namen eines fingirten Ich erzählt, es hätte ihn nicht nur zu strafferer, individueller Charakteristik und Physiognomik gebracht, sondern auch die capriciösen Absprünge wären, statt zu ermüden, noch heute anmuthender, denn das Abschweifende, Episodische und vorwiegend Subjective würde nicht jede künstlerische Umrahmung sprengen.

Der eigentliche Grund der Goldsmith'schen Erzählung ist der Abenteuer-Roman. Das ist die alte Straße des Ulysses, die wir geführt werden, der Held geht wörtlich genommen durch Wasser und Feuer, durch Krankheit und Noth, durch die Betrachtungen der Malerei, der Sculptur, Musik, Criminalistik, Corruption und Naivität; ein ganzes Zeitleben in seinen Ausstrahlungen ist aufgenommen, und er ist kein Held der That, mit überraschender Fülle von Rettungen aus einem Vorrathe von Energieen; seine Energieen sind nur ideelle, er ist ein Held des sittlichen Bewußtseins.

Die große Lehre des Buches heißt: Laß dich nicht verbittern und verhärten, und es wird dir wieder gut gehen nach allem Leid und allem Fehl. Der Glaube an die Menschheit muß zur Erfahrung werden. Der Grundsatz: Laß dich nicht verbittern! ist die geheimnißvoll überall vertheilte immanente und allmälig offenbar werdende Seele des Buches.

Ein Werk der Dichtung ganz ohne Tendenz, das heißt, ohne auch nur eine psychologische Thatsache zu

klären, solch eine Arbeit wäre wie Kartenspielen ohne Gewinnsatz; es fehlt die Lust.

Vor Allem aber herrscht hier der Humor, diese Heilkraft des Universums, in welcher Alles bedingt oder unwirklich sich erweist, wenn man nur heiteren Muthes und leichten Blutes darauf losgeht; alles Schwernehmen der Dinge ist beseitigt. Der Humor ist es, der befreiend wirkt; die Dinge des Lebens werden in Spiel der Gegensätze verwandelt, die Härten erweicht, die Schärfen geglättet, und alles individuelle Leid wird gelöst und erlöst. Der Humor hat die staunenerregende Gelenkigkeit, die bis an die Grenze der Verrenkung geht. Der Humor hängt die Grabschrift über dem behaglichen Kamine auf. Der Humor gleicht jenem Edeln, der betteln geht für die Armen; der Reiche schlägt ihn im Zorn. „Gut," sagt er, „das ist für mich" und die Hand ausstreckend: „nun aber etwas für meine Armen." Der gesunde Humor macht nicht schlaff und verdrossen, vielmehr bewirkt er ein straffes Zusammennehmen und prägt der Physiognomie der Empfindung das heitere Lächeln ein; unter der Dornenkrone nickt der Humor: es ist nicht bös gemeint, er will nicht weh thun, es ist nur die Natur des Dorns, daß er den weichen Stoff stechen muß; und seht nur, wie fein und zweckmäßig gebaut ist solch ein scharfer Dorn...

Im literarisch-künstlerischen Vortrag sproßt und wuchert der Humor am liebsten in den Bindungen zwischen den Thatsachen; er verwandelt den Mörtel zwischen den Steinen zu Pflanzenboden, zu eigentlichem Humus und läßt da allerlei wildes Gewächs aufschießen,

wodurch das planvolle in sich starre Menschenwerk wieder zum frei sprossenden Naturwachsthum verwandelt oder doch von ihm bekleidet und verdeckt wird.

Wenn wir einen Höhepunkt der Erkenntniß erstiegen, begegnet uns immer einer der besten Geister, die hier oben wohnen; so auch treffen wir hier wieder Goethe. Er faßt den Eindruck des Goldsmith'schen Buches für sich in die Worte zusammen: „Eigentlich fühlte ich mich in Uebereinstimmung mit jener ironischen Gesinnung, die sich über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt und so zum Besitz einer wahrhaft poetischen Welt gelangt." Was der Grundsatz: „Laß dich nicht verbittern!" negativ ausdrückt, das hat hier Goethe, im Anhauche spinozistischen Geistes, positiv gefaßt; wenn er es jedoch als „ironische Gesinnung" bezeichnet, so hat sich der Sprachgebrauch derart geändert, daß das, was Goethe ironisch nennt, jetzt durchaus humoristisch genannt wird; Goethe spricht aber hier nur als Künstler, der „in den Besitz einer wahrhaft poetischen Welt kommt," die mit der unmittelbaren Wahrnehmung sofort in die künstlerische Fassung und Darstellung überleitet. Man kann es aber weiter fassen und die Versöhnung des Menschen in sich und die Harmonisirung der ganzen Welt darunter begreifen. Das ist die That des Humors, der dichterisch die einzelnen Erscheinungen und die Schicksale fest gestaltet faßt und wirken läßt, daneben aber philosophisch das Concrete auflöst; denn der Humor ist zu gleicher Zeit der Bürger zweier Welten, der Dichtung und der Philosophie zugleich, und in beiden

Heimathen ist er steuerfrei; wenn sich der Steuereinnehmer der Wirklichkeit an dem einen Orte zeigt, flugs ist er auf dem andern, und kein Häscher kann ihn haschen.

Der Dichter, und zumal der doppelt geschützte humoristische Dichter, hat seine Helden nicht absolute Wahrheiten kundgeben zu lassen. Was im Helden und den Nebengestalten sich als allgemeine Regel darbietet, ist gefärbt und bedingt durch die Persönlichkeit; je mehr aber ein Dichter es vermag, Denken und Empfinden seiner Gestalten dem Absoluten zu nähern, um so eindringlicher, dauernder und allgemeiner wird sein Werk.

Der bescheidene didaktische Charakter Goldsmiths zeigt sich auch in den Betrachtungen. Er klingt die Reflexion nur kurz an. Ist ein Ereigniß in Reflexionen allseitig ausgedeutet, so ist es wie ein gekochtes Ei, aus dem kein Junges mehr kommt; die Neubildung des Lebens ist abgetödtet und andererseits jener Weg der Natur verlassen, in welchem die Naturerscheinungen nicht mit Gebrauchsanweisung versehen, sondern vielfältigem Gebrauche anheim gegeben sind, daran sich die Productivität der jeweiligen Erdbewohner ausleben kann. Hier sind die eingefügten Betrachtungen, Reflexionen, Ausblicke, nicht willkürliche Einfügungen; sie sind nicht von außen angelöthet, sind nicht ideeller Ueberschuß des Metalls, das der Autor zum Guß einer Figur in Bereitschaft hatte; es handelt sich nicht blos darum, was geschieht, sondern was sich daraus ergiebt. Mit großem Geschick setzt Goldsmith allgemeine Reflexionen bald Stimmung gebend an den Anfang, bald beschwichtigend, wie zum Athemholen ermahnend, in

die Mitte. Mitten im Suchen nach Olivia sagt er: „Der Mensch weiß selten, welches Mißgeschick seine Geduld übersteigt, bis er es zu ertragen hat.“ Die Einfügungen, mit denen er den einzelnen Fall ins Allgemeine hebt, sind stets äußerst knapp; so, wenn er nach dem Verluste des Vermögens die Familie nicht schnell zu trösten sucht, „denn,“ sagt er, „voreiliger Trost ist nur Erinnerung an den Kummer.“ — Diese Einfügungen mit „denn,“ die so leicht zerstreuen, erkälten, und den elektrischen Strom unterbrechen, geben auch künstlerisch genommen ein unruhiges Licht, ja, noch mehr, sie zwingen das Auge, bald scharf in die Nähe, auf das Gegenständliche, bald gespannt ins Weite und Allgemeine zu sehen.

Die discrete Art, mit der aber Goldsmith von diesen „Denn-Einfügungen“ Gebrauch macht, setzen sie in einfach zugehörige Wirksamkeit durch die erzählende Person.

Das eigentliche Agens der Poesie, die Leidenschaft, das unmittelbare Leben der Affecte ist hier nicht, und doch Alles bewegt und bewegend.

Bei einem Buche, in dem alles Geschehende Gegenwart ist, verändert sich oft das Tempo des Vortrages; wo die Ereignisse sich drängen, Alles stürmischer, behender wird, geht der Erzähler in das Präsens über und hat nur noch Raum für Naturlaute, die sich nur knapp articuliren lassen. Bei der fingirten Biographie verändert sich das Tempo nicht; Alles ist Vergangenheit, die Unruhe des Moments ist verschwunden, es ist zur Ruhe gesetztes Leben, wie der Erzähler sich in der Rückbetrachtung zur Ruhe gesetzt hat; wir sehen

ihn, so zu sagen, im Lehnstuhle vor uns, und seine eigene Ruhe giebt uns Ruhe. Es ist kühle, nüchterne, leidenschaftslose Fassung, weil es eben eine vergangene Geschichte ist, die erzählt wird, keine im Präsens aufbrennende.

Es kehren in dieser Geschichte oft die gleichen Motive wieder, so das Auslösen von Wirthshausschulden; aber das stört nicht, es bedarf des Ueberraschenden nicht, denn es handelt sich nur darum, wie sich der Charakter am Gewöhnlichen auslebt; auch die Natur wiederholt sich und wird immer neu empfunden.

Es kommen immer wieder Geldverlegenheiten in dem Buche vor, und zuletzt gleicht sich Wesentliches durch Geld und äußeren Besitz aus. Es klingt romantisch schön, wenn man sagt: Geld und Alles, was damit zusammenhängt, bildet kein reines dichterisches Motiv. Es ließe sich darauf hinweisen, daß in einer mustergültigen deutschen Dichtung sich gar viel um Geld und äußeres Besitzthum dreht, ich meine Lessings Minna von Barnhelm, und es ist nicht zu läugnen, daß die Großmüthigkeit dort übertrieben ist, in der Heldin wie im Wachtmeister Just; aber Lessing hat sehr behutsam die Ehre als ein rein ideales Motiv stärker herausgearbeitet. Worin liegt es aber, daß Geld und Besitzthum als so unbedingt prosaisches und dichterisch ungehöriges Motiv erscheint? Es beruht wol darin, weil bei Lösung eines Conflictes durch Geld und Besitzthum den handelnden und leidenden Personen etwas äußerlich zu Theil wird, während nur da die dichterische Abklärung sich ergiebt, wenn die Personen aus sich heraus etwas erringen. Man könnte sagen:

Die Charaktere müssen umgeprägt werden und ihren Metallgehalt erweisen, und nun wird ihnen durch etwas äußerlich Geprägtes geholfen; sie sind nicht geworden, sondern sie haben etwas bekommen, und das Geld wird so zum deus ex machina.

Wichtig und nichtig zugleich sind unserem humoristischen Dichter die Dinge und Personen; er ist aber weit entfernt von jener neuerlichen gönnerischen Vornehmigkeit des Humors, wo der Autor dem Leser immer heimlich winkt: Bitte, verwechsle mich ja nicht mit der beschränkten Figur, die ich dir hier vorführe; ich spiele nur mit derselben und lasse den närrischen Kauz zu unserem beiderseitigen Ergötzen eine Weile auf dem Seile tanzen.

Goldsmith behandelt seinen Helden mit ehrlicher Liebe, und diese geht auch auf den Leser über; er verlacht und verspottet seinen Helden oder auch sich selbst, aber nie weiter und nie in einem andern Tone als man einen Freund, dessen Gesammtnatur man achtet und liebt, bei einzelnem Unschick anläßt.

Goldsmith weiß in Preisgebung seines Helden und in der Selbstironie immer jene Grenzlinie inne zu halten, die eine gewisse Ehrenhaltung ja eine bestimmte Ehrfurcht nicht außer Augen setzen läßt.

Die Vortragsweise seines Gedichtes ist die humoristische, aber der Humor ist hier nicht Form allein, er ist Lebensprincip. Nach Inhalt und Ausdruck ist hier eine Mischung von Empfindsamkeit und Heiterkeit, von naiver Hingebung und Selbstironie, die Simplicität des Ausdrucks immer voll Anmuth und

immer ohne Ziererei, die Tonfarbe durchweg eine helle; während der Held in Drangsalen steht, stellt er sich durch den Humor immer wieder darüber, und der Dichter erzählt nicht nur humoristisch, er ist es.

Denken wir uns diese Geschichte pathetisch gefaßt, der Zusammenfluß von Unglück und Bosheit wäre unerträglich; nun aber macht der Humor kugelfest, er hebt den Erzähler, der hier zugleich der Held ist, aus der eigentlichen Schußlinie hinweg.

Der Humor wird leicht überladen, er hat überall etwas mitzunehmen. Goldsmith hält sich in der naiven Einfachheit, nicht der Ereignisse — denn diese sind seltsam und gesucht — sondern in der Vortragsweise, und in den Schilderungen herrscht die saubere, anheimelnde Ehrlichkeit der niederländischen Maler. Und es ist gleich, ob der Sonnenreflex ein goldenes Geschmeide oder einen kupfernen Kessel überglänzt; es ist ja dasselbe heitere Sonnenlicht, in dem wir athmen und schauen.

Das große Problem von der Wiedergeburt des Menschen ist auch hier. Die Frage: ob sich ein Mensch in Charakter und Richtung wesentlich ändern könne, oder ob wir uns so ausleben müssen, wie wir einmal zur Welt gekommen und unter den Einflüssen des Lebens zu einer bestimmten Epoche geworden sind — diese Frage stellt sich in der epischen Poesie, die das Modern-Individuelle zum Objecte hat, am schärfsten dar. Der Erziehungsroman im höheren Sinne nimmt diese Frage auf und führt, wie Wilhelm Meister, aus der Sphäre der Kunst und der individuellen Bildung

in die sociale Bindung. Der Liebesroman faßt die Epoche der Wiedergeburt, wo in der Liebe und ihren Conflicten mit elementarischen und geschichtlichen Mächten des socialen Lebens, alle Kräfte des Naturells in Fluß und Guß kommen. Die Familiengeschichte Goldsmiths faßt nicht die Wandlung und Wiedergeburt, sondern die Bewährung des geschlossenen Naturells als Kernpunkt. Primrose ist dabei auch geschichtlich ein voller Repräsentant jener auf deistischem Grunde stehenden humanen Geister, wie sie uns in den Jahrzehnten vor der französischen Revolution begegnen.

Ein Jahr nach der Thronbesteigung Kaiser Josephs schrieb Goldsmith dieses Werk. Es liegt ein eigenthümlicher Duft der Milde auf den Bildungen dieser deistischen, auch josephinisch zu nennenden Zeit; es ist das sanfte Wehen des humanen Geistes; ihm nach braust der Sturm, bricht Blitz und Donner der Revolution herein.

Für geraume Zeit sind von da an die optimistischen Geister verscheucht, und der Humor bringt es mehr zur scharfen Herausarbeitung der Gegensätze und Zwiespältigkeiten, als zur Versöhnung.

Doctor Primrose ist ein letzter Repräsentant jener morgenfrischen, heiter gespannten Stimmung vor dem heißen, gewitterschweren Tage.

Voll umfassender Gedanken und voll Einfalt zugleich schaut hinter seinem gramdurchfurchten Antlitze noch das harmlos vertrauende Kindergesicht hervor; er ist sittlich ernst ohne Rigorismus, er zweifelt, ohne je zu verzweifeln, er kennt die Resignation und

hält die Hoffnung aufrecht, er hat einen Balsam für alle Wunden; Humor und Sentimentalität zugleich lassen ihm die Freude am Kleinen, und das große Gesetz heißt: Was ihr in der Geringsten Einem Reines erkennt, das ist das Höchste, denn es ist die im All verbreitete Gottesidee.

Primrose ist aber kein absolutes Ideal. Der absolut Gläubige und der absolut Philosophische sind nicht mehr Gestalten der Poesie; jener wird vermöge feststehender Dogmen, dieser durch principielles Betrachten und Auflösen alles Geschehens und Seins unter dem Gesichtspunkte des reinen Gedankens keinem Schwanken, keinem Schweben zwischen Furcht und Hoffnung mehr hingegeben sein. Der Dichter, der sich an das gegebene Leben hält, stellt keinen lebendigen Menschen dar, welcher den absoluten Principien entspricht; der Gläubige wie der Denkende, sie sind den Affecten unterworfen, müssen weinen und lachen, zagen und hoffen. Und nun gar die Persönlichkeit, die sich zu einer Familie ausgezweigt hat und durch Schicksal und Thun der Zugehörigen im erweiterten Sinne nicht mehr Thäter der eigenen Thaten ist!

Wir stehen am Schlusse dieses Werkes. Der Schluß kehrt wieder ganz in den Grundton zurück. Die Probe ist gemacht, die Rechnung stimmt. Der Held ist am Ende der Geschichte nicht mehr, nicht anders, als er am Anfange derselben war; nur was er in sich war, wird er vor sich selbst, seine Ueberzeugungen splittern nicht, sondern bewähren sich am spröden Stoffe der Welt. Das Gesetz ist erfüllt. Man könnte sagen,

wie Doctor Primrose am Schlusse des Buches sein verloren geglaubtes äußeres Besitzthum wieder hat, so hat er auch sein inneres neu gewonnen, und die Versöhnung, mit der das Werk schließt, ist immerdar schon inmitten desselben, wohl oft irritirt, ringend, aber siegesgewiß. Der Conflict ist beständig ausgleichbar. Das ist der Charakter der Idylle und der friedsame Anhauch aus diesem Pfarrer von Wakefield.

Ich war stets der Meinung — beginnt das Buch. Es kann mit demselben Satze enden. Er ist nunmehr durch probehaltige Erfahrung neu gefestigt, und hierin liegt die stoffliche Friedsamkeit und künstlerische Harmonisirung dieser Dichtung. Der Schluß kehrt wieder in den Grundton zurück.

Ist nun in voller Wahrheit der Roman hiemit allseitig abgeschlossen?

Jetzt beginnt ja erst das Leben der drei Paare, dem es an Fraglichkeiten mannigfacher Art nicht fehlt?

Der Roman ist abgeschlossen und alle schwebenden Fragen sind beantwortet, so weit dies eine Dichtung vermag, die immer nur einen Ausschnitt aus dem allumfassenden Leben geben und ausklären kann.

Das Schicksal der Kinder beginnt nun für sich, unabhängig vom Vater; diese Abhängigkeit und Anhänglichkeit auszugliedern, war hier zunächst die Aufgabe und diese ist gelöst.

Und hiermit schließe ich auch diese aphoristischen Betrachtungen mit dem Wunsche, daß Jeder von Ihnen zu denselben sage: Ich war stets der Meinung.

Bernardin de St. Pierre.

Paul und Virginie.

Eine Studie. [1]

Ein colorirtes Bild an der Wand! Wer hat es nicht einmal in einem behäbigen, erbgesessenen Hause gesehen? Wie viele Tausende haben es nicht in ihrer Kindheit mit verwundertem Auge betrachtet? Sehen Sie — da sind zwei Kinder europäischen Ansehens, feinen Gliederbaues, heller Farbe, dürftigen, aber wohlgeordneten Gewandes; der Knabe im strammen Matrosenkleid, barhaupt, wohlgescheitelten, dichten, dunklen Haares; das Mädchen, blond und rosig, mit neuem Fabrikat antik drapirt, ein lockeres, faltiges Tuch um Kopf und Brust — so wandern, ein zottiger Hund hinter ihnen drein, die beiden Kinder dahin, traulich an einander geschmiegt, und halten zum Schutz vor der tropischen Sonne ein fabelhaft großes Pflanzenblatt schirmartig über sich, oder auch das vom leisen Luftzuge aufgeblähte Oberröckchen des Mädchens beschattet sie.

[1] Vortrag, gehalten zum Besten des Handwerker-Vereins am 4. Januar 1866 in Berlin. (Nr. 2 und 3 des „Magazin für die Literatur des Auslandes", herausgegeben von Joseph Lehmann.)

Ueber den ganzen Erdkreis, wie in gleicher Weise nur Figuren aus der Bibel und aus Homer, ist die Abbildung des Kinderpaares Paul und Virginie verbreitet.

Woher kommt das? Wo eine solche allgemeine Aufnahme stattfindet, muß sich in Grundgedanken und Ausführung eines Buches ein menschheitliches, alle Welt ansprechendes Thema und eine tragbare, leicht sich einprägende Melodie darbieten.

Worin bestehen diese?

Bevor ich zur Beantwortung dieser Frage gehe, möchte ich mit kurzer Andeutung darauf hinweisen, wie wir die idealen Errungenschaften der Menschheit als Besitz antreten.

Schiller hat in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung uns sein erstes und sein fortgeschrittenes Bekanntwerden mit Shakespeare und Homer dargelegt. Es wäre von Bedeutung, wenn wir in ähnlicher Weise aus vielen wahrhaftigen Kundgebungen wüßten, welchen Eindruck ein gemeingültiges Kunstwerk, zumal ein literarisches, auf den unbefangenen Leser macht.

Vergegenwärtigen Sie sich, in welcher Weise Ihnen zum erstenmal eines jener Kunstwerke, die zum goldenen Besitz der Menschheit gehören, zu Ihrem persönlichen Eigenthum wurde; wie weit etwa eine allgemeine Vormeinung aus der Schule oder aus den Literaturgeschichten dabei einwirkte, und was der individuelle Geschmack nun von der Sache an sich kostete und zum Bestande des eigenen Lebens festhielt und umbildete.

Solche Klarlegung wäre eins der besten Mittel der Selbsterkenntniß.

Wer es ehrlich meint und nicht blos die Dinge kennen lernt, um auch davon mitreden und in die allgemeine Betrachtung einstimmen zu können, wer sich vielmehr fragt: was ist die Sache in Wahrheit dir? — für den erst wird das Gegebene eine wahre Errungenschaft, die ihn in sich frei und doch eingereiht in die Gesammtentwickelung des Menschengeistes stellt.

Man hört in Lehrsälen, man liest in Geschichtsbüchern, man vernimmt im geselligen Kreise oft von einem bedeutsamen Werke und setzt sich im Stillen vor, es bald kennen zu lernen; man kommt lange nicht und im Drange des neuen auf der Bildungslinie Liegenden oft gar nicht dazu. So lassen Sie mich nun vor Allem bekennen, daß ich erst in reifen Jahren dazu gelangte, Paul und Virginie zu lesen. Vielleicht ist das eines jener Bücher von traditioneller Autorität, die man in der Jugend zum erstenmal gelesen haben muß, so daß der Duft der eigenen Jugendempfindung daran haftet.

Ich kann Ihnen also nur die Studie eines Selbstschaffenden geben und ausdrücklich nur eine Studie, die sich ohne Umfassung des ganzen zeitgenössischen Literaturgebietes das Einzelne herausgreift, das in den Literaturgeschichten naturgemäß nur kurz abgehandelt wird; in der Einzelbetrachtung aber lassen sich daran gewichtige Fragen culturgeschichtlicher, ethischer und ästhetischer Art erörtern.

Doch Eines sei zugleich im Voraus bemerkt: Es giebt

nicht nur einen Jugendeindruck, der sich in keiner späteren Zeit mehr erzeugen läßt; es giebt auch eine nationale Anmuthung, ein seelisch Anheimelndes, das kein Fremder in voller Weise mitempfindet. Paul und Virginie ist ein Werk von so eigenthümlich französisch-nationalem Naturell, daß ein Deutscher ein gewisses Etwas darin gelten lassen muß, das ihm nicht aufgeht.

Als ich vor Jahren das Büchlein zum erstenmal und unbefangen gelesen, machte ich eine Aufzeichnung darüber. Hier ist sie:

„Es giebt Literaturwunder! Wie ließe sich erklären, daß dieses Buch eine Notabilität eigener Art und so weit verbreitet wurde? Ein Gemisch von Rousseau'scher Weltumstellung, Robinson'scher Weltverlassenheit und seidenübersponnenem Idyllenthum mit seiner erlogenen Schäferei. Die Charaktere alle flach; die beiden Mütter, wie die Kinder und der Alte, dessen Geschichte uns gar nicht gegeben wird. Daneben Landschaftsbilder mit brennenden Theaterdecorationsfarben, Sclaverei selbstverständlich, der Gouverneur unklar, zuletzt plötzlich edel, die Fabel willkürlich mit Hülfe des Orkans abgeschlossen.

Und warum hat das Alles doch so gewirkt?

Mir scheint erstlich, weil eine gewisse süßliche Kindlichkeit dem verdorbenen Geschmack als Natur erschien; man glaubte die Gewissensbisse der Corruption los zu sein, wenn man sich idyllisch ergötzt; und dann, weil die Religion ohne Positivität rein aus dem Individuum sich wieder erzeugen will, das, was man Naturreligion nannte. Dieses Stichwort konnte als Oppositionswort

gelten, an sich aber bleibt es falsch: nicht die Natur an sich, sondern die geschichtlich-sociale Verknüpfung giebt die Religion als feste Form. Dieses gemachte Kinder-Eden hat in aller Kunst viel Schaden gethan, es versteckt sich Allerlei dahinter, und dieses salbungsvolle Dociren des Alten (der gar keine Gestalt ist) ist außer allem Verhältniß. Die bunten Wachsfarben bestechen das große Publicum, das Rührende, auch ohne rechte Motivirung, besticht das Halbwissen, wie Kinder weinen, wenn sie Andere weinen sehen. Mit Recht, wenn auch sehr ungeschickt (zumal in den langen Gesprächen, die sich gar nicht denken lassen), hat der Verfasser das Ganze einem Alten zu erzählen gegeben (er muß sogar einen langen Brief auswendig sagen), denn das Ganze ist in einem weinerlichen, allgemein melancholischen Tone vorgetragen. Das Lächerliche, daß der Alte die Einsamkeiten der verliebten Kinder erzählt, schien dem Dichter und scheint den Lesern gar nicht aufzufallen, und wie der Orkan, kommt zuletzt auch ein allgemeines Sterben ganz nach dem Belieben des Dichters.

Soll das fabula docet das Glück der Einsamkeit sein, so müßte Paul als der Alte auftreten, und nicht ein Fremder mit ganz anderem Lebenshintergrund. Das Ganze — ich weiß, es ist eine Ketzerei, das zu sagen — ist und bleibt durch und durch schwächlich, mißbildet in Erfindung und Empfindung."

So mein erster Eindruck. „Der deutsche Dichter — sagt der 75jährige Goethe im Jahre 1824 von sich — der deutsche Dichter, bis ins hohe Alter bemüht, die

Verdienste früherer und mitlebender Männer sorgfältig und rein anzuerkennen, indem er dies als das sicherste Mittel zu eigener Bildung von jeher betrachtete —"

Das ists! Die Verdienste Früherer und Mitlebender sorgfältig und rein anerkennen, ist das sicherste Mittel zu eigener Bildung. — Und so habe ich, vom Meister gemahnt, das Buch vor Kurzem wieder gelesen und finde meine Anschauungsweise von damals nunmehr fanatisch; denn vor allem ist es nöthig, ein Kunstwerk innerhalb seiner geschichtlichen Atmosphäre zu fassen. Die geschichtliche und physiologische Betrachtung der Dinge macht nicht nur duldsam, sondern auch, was mehr ist — gerecht. Es könnte wunderlich erscheinen, daß auch ein Kunstwerk geschichtlich aufzunehmen sei. Die Kunst hat es doch mit dem Ewigen, Zeitlosen zu thun! Gewiß. Das Ewige ist aber nur der Kern des Kunstwerkes; seine Fassung, seine Formgebung tragen das Costüm der Zeit, vor allem der großen Stimmung der Zeitempfindung, deren Concentrationspunkte nur die jeweiligen hervorragenden Genien sind. Jedes Werk der Kunst, und das des tönenden Wortes vor Allem, fällt unter den Gesichtspunkt seiner Zeit. Die Menschen einer nachfolgenden Epoche genießen es in vielem Betracht nur historisch. Es wäre einer tieferen Untersuchung werth, ob nicht selbst Homer in seiner Einfachheit uns jetzt Lebenden vielfach ein fremder historischer Genuß ist, denn das ist nicht mehr unser eigentliches Leben; ja noch näher: selbst ein Goethe bietet, zumal in seinen epischen Dichtungen, uns einen eigenthümlich historischen Genuß; in seinen

Darstellungen ist nicht die Unruhe unserer Zeit, der fieberisch hastig bewegte Pulsschlag; wir sagen uns vielfach, ohne es uns ganz zu sagen: in solcher behaglichen Betrachtung konnte man sich wohl damals bewegen. Wir aber? Das öffentliche Gerichtsverfahren, die Vereine, die politischen Versammlungen, die Dampfkraft, der Electromagnetismus, und wie die tausend in der Luft unsrer Zeit sich bewegenden Elemente heißen, geben unserem Nerven- und Empfindungsleben eine eigenthümliche Spannung und einen veränderten Rhythmus auch nach der Seite der dichterischen Phantasie, der schaffenden sowohl wie der aufnehmenden.

Es versteht sich von selbst, daß im aneignenden Verständniß des geschichtlich vergangenen wie des zeitgenössisch fremden Lebens eine Wesenheit der Bildung beruht, und daß mit diesem geschichtlich aufnehmenden Bewußtsein das Kunstwerk als solches in seiner Bedeutung verharrt; nur ist Blick und Sinn der nachfolgenden aufnehmenden Menschengeschlechter nicht ein anderer, aber ein anders bewegter, als Derer, die damals diese Kunstwerke schufen.

So müssen wir also zuerst Bernardin de St. Pierre und das Werk, das seinen Namen erhalten, im Gesichtskreise seiner Zeit betrachten.

Die Geschichte der Ideale ist die tiefere Geschichte der Menschheit. Die Dichter sind es nicht, die diese Ideale geben, sondern die sie vom Genius ihrer Zeit empfangen und bilden; im Geiste des Dichters zumal sammeln sich die gestaltlosen Wolken, die von der gegenwärtigen, festen, sogenannten realen Welt

aufsteigen und sie strömen wieder als befruchtender Regen nieder.

Das Ideal zeigt sich nicht in sogenannten ideellen Figuren, die als absolute Musterbilder sich darstellen, sondern in Figuren von bedingter Kraft und bedingter Geltung und schließlich in der gesammten Haltung der Dichtung. Nicht das Einzelne repräsentirt die Harmonie, sie ergiebt sich aus der Schlichtung des Ganzen.

Was ist Poesie? Lassen wir uns die Frage von Schiller beantworten, indem er sagt: „Der Begriff der Poesie ist kein anderer, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben.“

„Der Dichter erweitert die Natur, ohne über sie hinaus zu gehen.“

Setzen wir fort: Das Object, die Menschheit, die Natur, bleibt allzeit dasselbe, aber das schauende Auge einer Zeit, und das schauende Auge eines Individuums, das den sonnenhaften Strahlenkern seiner Zeit in sich trägt, ist immer ein anderes und neues.

Alle Poesie — die Bücher und Dramen zum Zeitvertreib werden Sie mit mir nicht Poesie nennen — alle Poesie einer Zeit drückt im großen Ganzen genommen das aus, was diese Zeit wünscht, hofft und fordert; mag diese Poesie in romantischer Weise eine vergangene Periode zurück oder im Ringen mit der gegenwärtigen Welt eine folgerichtige und über sie hinausgreifende Daseinsweise dichterisch aufstellen.

Wenn man dereinst unser Jahrhundert so betrachten wird, wie wir jetzt die Vergangenheit, wird man finden: Das Ideal unsrer Zeit war der in der Gleichheit

freie Bürger. Nicht der Weltbürger. Die gewaltige und blendende Erscheinung Napoleons, die als letzte Verkörperung der Idee eines Weltreiches angesehen werden kann, hatte im Gegenkampfe auch die Auflösung des Weltbürgerthums zur Folge. Begriff und Thatsache des Internationalen, gegenseitigen Geltenlassens und Erkennens trat dagegen ein. Das Ideal unsres Jahrhunderts ist nicht der Weltbürger, sondern der freie Bürger, der Bürger eines bestimmten Staates, einer bestimmten Volkspersönlichkeit, mit dem ganzen bestimmten Inhalt von Staat und Nation, Wissenschaft und Kunst; die Romantik, wie die Zerrissenheit, die sogenannte idealistische, wie die realistische Poesie — Alle wollten ein Harmonisiren und Vereinbaren der gegebenen Elemente und des reinen Gedankens. Alle wollten und wollen im letzten Grunde den freien Bürger, frei in der ungehemmten Entfaltung seiner Individualität und doch bedingt und dem Gesetze anheimgegeben seiner großen Volksseele, die größer ist und einen tieferen Inhalt hat als jeder Einzelmensch.

Was war dagegen das Ideal des vorigen Jahrhunderts? Es war der reine Mensch oder, wie man es kürzer bezeichnete, der Naturmensch. Das achtzehnte Jahrhundert hatte einen großen Glauben, es war der Glaube an das Menschenthum und das daraus nothwendig sich ergebende Recht in Staat und Gesellschaft. Alles drängte zur Rückkehr zur Natur. Aus der Dogmatik in Staat und Religion, aus der Tradition und Manier in der Kunst, zumal in der Dichtkunst, drängte Alles nach Wahrheit, Einfachheit und Natur. Der

Conflict zwischen Cultur und Natur, zwischen Tradition und eingeborner Wahrheit sollte einfach dadurch geschlichtet werden, daß die Naturgewalt allein als das Berechtigte erschien. Das ist im Grunde die vorrevolutionäre Stimmung, die dann in der Revolution zum Ausbruch kam. Die Menschheit sollte und wollte sich Staat, Religion, sociales Leben, im schroffen Gegenkampf zu aller Geschichte — die sich mit allerlei Aberwitz nur als Belastung des Menschengeistes darstellte — aus der reinen Natur, aus der allgemeinen Erkenntniß des Menschengeistes aufbauen.

Der Grundgedanke oder vielmehr die Grundempfindung hieß: alle geschichtliche Bildung ist Abfall von der Natur. Man erbaute sich philosophisch und dichterisch einen wahren Naturzustand, der Alles eher war als Wahrheit und Natur. Es fragte sich nicht, ob der Mensch der Vervollkommnung fähig und damit eben ein Erbe der ihm vorangegangenen Geschlechter, und im Fortgang des Lebens ein Erbe seiner eigenen geschichtlichen Entwickelung sei. Der Mensch als reines Naturproduct erschien als der an sich vollkommene. Wie die Alchymie, so hat auch die Poesie ihren Homunculus bilden wollen, den die abstracte Idee zusammenschweißen und kochen will. Aus dieser großen Einseitigkeit, die eine grundmäßige Umwandlung des Menschenlebens erzeugen wollte und theilweise auch erzeugte — im Gegensatze zu der Rechnungträgerei unsrer Zeit, die Niemand vollkommen Recht und Niemand vollkommen Unrecht geben möchte — aus dieser großen Appellation an die ewige Menschennatur gegenüber

den Verunstaltungen, die Staat und Religion damit vorgenommen, aus dieser begeisterungsvollen Heischung ist auch der erste Anstoß und Grundgedanke zu Paul und Virginie entstanden.

Wie das ausgeführt wurde, steht auf einem andern Blatte.

Zunächst ist noch zum geschichtlichen Verständniß daran zu erinnern, daß dem innerlich suchenden Auge auch die äußerliche Thatsache eines in sich befriedigten menschlichen Naturzustandes sich darstellte. Die Wilden sind die Vollkommenen, die Naturmenschen. „Wir Wilden sind doch bessre Menschen" — lautet der Schluß des bekannten Gedichtes von Seume. Forster mit seinen Schilderungen von Otahaiti prägte das Leben der Wilden als das Ideal in die Seelen und St. Pierre hat in seiner indischen Hütte den Paria als das moralische Ideal hingestellt.

In Paul und Virginie ist der Gegensatz weniger schroff, da er hier Kinder gebildeter Eltern wählt, die er wesentlich, wenn auch nicht ausschließlich, der Selbstentwickelung anheimgiebt.

Wo und wie ist die reine Menschennatur, befreit, oder noch besser, unberührt von allen geschichtlichen Aufprägungen?

Es ließe sich als hohe dichterische Aufgabe denken, ein neues Menschenpaar mitten aus der Cultur heraus, oder noch besser, vom ersten Athemzuge an abgelöst von allem Bildungsapparat, erwachsen zu lassen; die Genesis der Empfindung, der Sitte, der Gesellschaftsgesetze und allgemeinen Ideen an ihnen aufzuzeigen.

Diese Entwickelung aus der Natur des eigenen Selbst gäbe eine Revision der geschichtlichen Ueberkommenheiten und Verkommenheiten.

Eine solche Dichtung wäre auch ganz die andere Seite des ebenfalls im vorigen Jahrhundert erschienenen Robinson. Dieser für sich allein, Jene ein Paar, Dieser ohne äußere Werkzeuge, Jene ohne innere; Dieser erwachsen, Fertigkeiten aus der Culturwelt in sich tragend, Jene von der ersten Regung des Menschenbewußtseins an rein und allein auf die eingebornen Menschenkräfte angewiesen, und zwar mit besonderer Betonung auf die geistigen Kräfte — giebt es hier nicht welche, die ebenso Naturkräfte sind, wie die körperlichen? Der große Widerstreit von Erziehung und Naivität, von guter Manier und freier Natürlichkeit, von überlegter Einsicht und schwankenlosem Handeln lag in dem Thema.

Hier lag der Kern eines großen Problems, den der Dichter vom philosophischen Boden auf den dichterischen verpflanzen mochte.

Der sogenannte reine Mensch, oder sagen wir zum leichteren Verständniß, wenn auch nicht begrifflich deckend, der Naturmensch dürfte aber — und hier stehen wir sofort vor der Unzuträglichkeit — weder Vater noch Mutter haben; denn von ihnen erbt er bereits individuelle Eigenschaften, die nicht blos allgemeine Naturanlagen sind. Das Thier hat in sich alsbald mit Vollendung seiner physischen Entwickelung alle seine Fähigkeiten und Fertigkeiten; kein Thier der Wildheit vermag heutigen Tages mehr, als seine Ahnen

vor Jahrtausenden. Jeder Mensch aber hat für sich eine Entwickelungsgeschichte und ist Erbe der Entwickelungsgeschichte der Menschheit. — Fassen wir dann nur Eines ins Auge. Kein Mensch bildet die Sprache aus sich; das erste Wort der Muttersprache, das das Kind lernt, giebt ihm zugleich einen geschichtlichen, nationalen Geist. Die Philosophie kann den reinen Menschen, oder sagen wir, den freien Menschen sich begrifflich ausbilden; dieser reine, freie, zeitlose und volklose Mensch, wie ihn Philosophie und Religion fassen, ist nirgends in der Wirklichkeit, aber überall in der Wahrheit.

Die Philosophie kann und muß den Menschen fassen, die Poesie kann nur die Menschen fassen. Der reine Mensch kann nur Gedanke, nicht concrete Wirklichkeit sein und die Poesie kann Alles nur als concretes Leben darstellen. Der ideale Punkt eines Jeden ist, daß in ihm der vollkommen reine Mensch lebt, aber kein Einzelner ist der ganze, vollkommene reine Mensch. Die Philosophie geht vom Allgemeinen zum Besondern; die Kunst, und in ihr die Poesie, stellt das Besondere wie es zeitlich und örtlich zur Erscheinung kommt, auf, und läßt es dahingestellt, in wie weit das Allgemeine darin zur Offenbarung kommt.

Die Grenzbestimmungen zwischen Poesie und Philosophie sind also keine historischen oder gar willkürlichen Schuldogmen, sie sind vielmehr Naturgesetze des Geistes; und so ist im Grundthema dieser Dichtung eine Unvereinbarlichkeit, ein Hinausragen über die Sphäre der Kunst, so daß ein ebenmäßig abgerundetes, in sich beschlossenes künstlerisches Ganzes unmöglich ist.

Historisch genommen bietet sich ein anderer Gesichtspunkt.

Die ersten zwei Drittel des vorigen Jahrhunderts waren getragen von dem Glauben an die Verwirklichung des reinen Menschenthums und — werfen wir alle Details bei Seite — dieser Glaube stürmte die Bastille, brachte der Guillotine die blutigen Opfer und gründete doch auch die Gleichheit.

Das Büchlein Paul und Virginie erschien im Jahre 1788. Es ist darin die Sehnsucht nach reinem, abgeklärtem, widerstandslosem Menschendasein; da aber die Revolution, die zu solchem führen sollte, noch nicht eingetreten war, so schließt die Sehnsucht mit wehmüthiger Resignation ab: „Sterben ist das Beste!" Das ist auch eine jener Verstimmungen am Abend vor der Revolution, es ist die Stimmung weicherer Naturen, die keine Kampfesfreude kennen. Wäre das Buch wenige Jahre später erschienen, Paul wäre nicht abgestorben, vom Baum des Lebens abgefallen wie eine verletzte Frucht.

Wagen wir es, die Schlußwendung um- und weiter zu dichten!

Der Jüngling, der sein Alles verloren und in der Einsamkeit einer fernen Welt die volle Manneskraft gefunden, dieser Jüngling wäre der gemäße Held, um mit aller Energie einzutreten in die Kämpfe der Revolution und schön in ihnen unterzugehen. Und da Pauls Vater, der die Mutter verlassen, noch lebt, böte das eine tragische Verwickelung, die allerdings in dieser Ausführung den Schwerpunkt ganz von dem Idyll hinweg verlegte.

Aber kein Künstler — und dies legt wieder Zeugniß ab, daß es unmöglich ist, den reinen Gedanken voll in die Phantasie zu übersetzen und der Gestaltung Daseinsbedingungen zu geben, die jenseits der wirklichen Welt liegen — kein Dichter vermag über seine Zeit hinauszudichten in Ereignisse und Verhältnisse hinein, die ihm nicht, in ihren an das Leben anknüpfenden Bedingungen, anschaulich vor der Seele stehen können. Und hier, in den gegebenen Verhältnissen, wäre der bescheidene St. Pierre auch in der Folgezeit inmitten der Revolution wol nicht der Mann gewesen, um seinen Helden in Sturm und Drang aufgehen zu lassen.

Paul und Virginie erscheinen im Dämmer am Abend vor der Revolution.

Wollen wir uns den Eindruck belebt vergegenwärtigen, den die Erscheinung dieser elegischen Idylle hervorrief, so haben wir eine Parallele an dem in unseren Tagen erschienenen Buche: Onkel Toms Hütte, von Frau Beecher-Stowe. Beide Bücher, unmittelbar vor einem weltgeschichtlichen Ereigniß in die Oeffentlichkeit getreten, lösten die gebundene Stimmung von Millionen. In dem amerikanischen Buche ist eine gewisse gewaltsame protestantische Frömmigkeit, in dem französischen die aufgeklärte Naturfrömmigkeit mit äußerlicher, unvermittelter Anlehnung an das katholische Kirchenthum. Beide Bücher lösen den Conflict in sich durch Hinweis auf das jenseitige Dasein, oder vielmehr, sie lösen ihn nicht, sondern verweisen vor ein anderes Forum; beide Bücher sind, ästhetisch betrachtet, gleich mangelhaft, aber culturgeschichtlich genommen gleich bedeutend, und

haben in den nachfolgenden großgeschichtlichen Ereignissen unsichtbar mitgewirkt.

Paul und Virginie sind die spielenden Kinder auf dem Vordergrunde des Revolutionsgemäldes.

Auf den bildlichen Darstellungen großer Staatsactionen, Volksbewegungen, sehen wir oft ein spielendes Kind, in einen Apfel beißend, mit einem Hund spielend und dergleichen. Das ist die Darstellung jener staunenden Betrachtung, daß man sich oft mitten im Kampf um Neugestaltung des Lebens auf einem großen Wendepunkt der Geschichte plötzlich besinnt: es giebt auch noch Kinder, die in ihre kleine Welt versenkt, mitten unter Erschütterungen, die einem Erdbeben gleichen, ihr still umfriedetes Dasein fortführen. Da ist im letzten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts die Guillotine errichtet, Häupter rollen, Alles wankt und scheint ins Chaos zurückzusinken, und da spielen am Fuße der Guillotine zwei Kinder mit Südfrüchten, und sie heißen Paul und Virginie.

Kriegsverwilderte Soldaten lieben in den Quartieren die Kinder; es grüßt sie aus ihnen etwas von der eigenen Jugend. Wir Aelteren wissen noch, wie uns fremde Soldaten auf den Arm nahmen, ich selbst erlebte das in meinem Heimathsdorfe. So können wir uns denken, daß der Freiheitssoldat, genannt Revolution, zwei Kinder auf dem Arm trug und sich an ihnen ergötzte, und diese Kinder waren Paul und Virginie.

Ihr Schicksal bedeutet aber noch etwas Anderes. Virginie ist das Kind einer sogenannten Mesalliance,

Paul das Kind einer Verlassenen. Das Kind der Mesalliance und das der Verlassenen — sie stehen an der Schwelle der Revolution, die ihnen gleiche Rechte verheißt.

Treten wir nun an das Werk heran, überschlagen wir aber die Vorrede nicht. Ich will Ihnen hierbei ein Handwerksgeheimniß verrathen.

Die Vorreden, zumal diejenigen, welche Dichter geben — es ist immer besser, wenn keine gegeben wird, denn ein Kunstwerk soll für sich sprechen, und es ist auch meist unnütz, denn der Leser läßt sich doch keinen Standpunkt geben — die Vorreden sind in Wahrheit Nachreden. Denn der Dichter schreibt sie nicht, bevor er sein Werk beginnt, sondern wenn er es vollendet hat und sich ihm, noch erfüllt von seinem Stoff und doch äußerlich abgelöst von demselben, unwillkürlich die bange Frage aufdrängt: wird man denn auch recht verstehen, was du gewollt hast? Da kommt es dann leicht, daß der Dichter Bestrebungen als Beabsichtigungen hinstellt, an die er in Klarheit bei der Arbeit nicht gedacht hat, denn die Arbeit hat ihr eigenes Leben und führt den Dichter oft dahin, wohin er im klaren Willensentschlusse gar nicht wollte.

So sagt uns nun St. Pierre: „Ich habe mir bei diesem kleinen Werke große Dinge vorgesetzt,“ Schilderung tropischer Länder, Concurrenz mit Theokrit und Virgil. „Ich wünschte mit der Schönheit der Tropennatur die moralische Schönheit einer kleinen Gesellschaft zu verbinden. Dabei beabsichtigte ich den Beweis von mehreren großen Wahrheiten herzustellen, z. B. von

der, daß unser Glück einzig und allein auf einem natur- und tugendgemäßen [1] Wandel beruht." — Er spricht dann noch von der Befriedigung, daß er beim ersten Vorlesen seiner Idylle — so nennt er selbst das Buch — seine Zuhörerschaft, Männer und Frauen, in Thränen gesehen habe.

Der Dichter erzählt nun, daß er auf Isle de France einen Alten getroffen habe, der ihm Folgendes erzählt:

Herr von Latour, ein junger Mann aus der Normandie, er war aber kein Edelmann, hatte eine vornehme Adlige geheirathet, starb auf Madagaskar, und die Frau, die ein Kind unter dem Herzen trug und nichts besaß als eine Negerin, beschloß einen Fleck Landes zu bebauen. Die Vorsehung — diese Betrachtungsweise wird fortwährend betont — brachte sie in Gesellschaft der verlassenen Margarethe, die sich einen alten Schwarzen gekauft hatte. Margarethe hatte einen Sohn Namens Paul, und Frau von Latour genas eines Mädchens, das Virginia genannt wurde. Der alte Neger heirathet die Negerin; Feld bebauen, Ziegen einthun, ein Hund; Schuhe werden nur angezogen, wenn man Sonntags in die Kirche zur Messe geht; die Kinder werden mit einander gebadet, sie schlafen in einer Wiege, erwachsen arbeiten sie; von der Religion wird ihnen nur so viel gelehrt, „als dazu dient, Liebe zu ihr einzuflößen." Frau von Latour schreibt an ihre Verwandte in Paris, die ihr wegen der Miß-

[1] Ob diese beiden Begriffe immer so friedlich neben einander hergehen und welche Definitionen ihnen zu Grunde liegen, kommt in der Vorrede und im Buche nicht in Betracht.

heirath gram ist, erhält Antwort durch den Gouverneur. Elf Jahre sind vergangen. Eines Morgens flüchtet sich eine Sklavin in die Hütte, die Kinder bringen sie zurück; auf dem Heimwege Gefahren durch ein Wasser, Feuer anmachen, über die Berge fliehen, der Hund kommt, flüchtige Sklaven mit Domingo zum Tragen. Der Erzähler bringt auf den Hochwarten Sprüche aus Horaz und Virgil an. Mimische Bibelspiele, heißer Sommer, Virginia zur Jungfrau gereift, Gewitter, Gießbäche; Paul schenkt Virginia ein Miniaturbild des heiligen Paul; er soll in die Welt, bleibt daheim aus Liebe zu den Seinen; versöhnlicher Brief der harten Erb-Tante; der Gouverneur, der Beichtvater treten auf; Virginia wird modisch gekleidet, Pauls Rede in der Mondnacht, in der Leidenschaft dringt der einzige Naturton durch, wie er bitter gegen Frau von Latour wird; Paul wird von dem Greis in seine Hütte genommen. — Hier zum erstenmal unterbricht sich der Erzähler und der Autor bittet ihn, fortzufahren, da „die Bilder des Glückes uns gefallen, aber die Bilder des Unglücks zu unsrer Belehrung dienen.“ Paul kommt heim, Virginia ist fort, er sieht das Schiff noch von einem Felsenriff aus; Verzweiflung Pauls, er lernt jetzt auch schreiben und lesen. Die Weltgeschichte gefällt ihm nicht, Telemach gefällt ihm. Nach anderthalb Jahren endlich ein Brief von Virginia; sie berichtet, daß sie „die Wissenschaften Geschichte, Geographie, Mathematik und — Reiten“ lerne; diese Zusammenstellung der Wissenschaften ist der einzige naive Zug des ganzen Briefes. Pauls Antwort wird nicht mitgetheilt, sondern

nur berichtet; er liest auch Romane, welche, erfahren wir nicht. Folgt eine Betrachtung des Erzählers über die Folgen der Einsamkeit, „in welcher der Geist wieder das ursprüngliche reine Bewußtsein seiner selbst, der Natur und seines Schöpfers gewinnt.“ — Aus einem Melonenkern, den Virginia gepflanzt, ist ein Melonenbaum erwachsen; unter diesem führt nun Paul einen Dialog mit dem erzählenden Alten über Standesvorrechte, Schutz der Großen, Glück der Unabhängigkeit und Tugend, über gelehrten Beruf, gezwungene Heirathen; schließlich wird die Tugend als Höchstes gepriesen. Was ist Tugend? fragt Paul und erhält die Antwort: „Selbstüberwindung zum Wohl Andrer, um Gott zu dienen.“ — Pauls Hoffnung, Virginia als Frau zu haben, von ihrem Reichthum viele Schwarze zu kaufen. Brief von Virginia, ihre Ankunft meldend, Entgegengehen, Nothsignale, Meeresbrausen, Unterhaltungen der Uferbewohner, der Gouverneur kommt, Orkan; Paul stürzt sich ins Meer, an einem Seile hineingelassen, Virginia erscheint auf dem Deck, Alles verloren, ein nackter Matrose will sie retten, sie weigert sich, da sie sich auch entkleiden soll, Paul ans Land gezogen, die Leiche Virginiens gefunden, ihre erstarrte Hand hält noch das Kleid, das Bild des heiligen Paul liegt noch auf ihrem Herzen; Nachricht an die Mutter, prächtiges Leichenbegängniß durch den Gouverneur mit großem Pomp; Paul tiefsinnig, wieder geheilt, besucht die Erinnerungsorte, der Alte bemüht sich vergebens, ihn zu zerstreuen, zeigt ihm, daß Alles gut und der Tod für alle Menschen ein Glück. Paul erwidert:

Da der Tod ein Gut ist, will ich auch sterben. Die beiden Mütter sehen im Traume jede für sich Virginia im Zustand ihrer Seligkeit, der greise Erzähler sagt: „Träume verkünden manchmal die Wahrheit" — und sucht das ebenso ausführlich als ernsthaft zu beweisen. Paul stirbt zwei Monate nach Virginien, bald darauf seine Mutter, einige Monate später Frau von Latour, auch der treue Hund Fidel stirbt, und nun folgt noch eine Episode von dem schauerlichen Tod der bösen Erb-Tante in Paris. Die Hütten sind verfallen. Der erzählende Alte geht weinend davon; auch der Schriftsteller, der die Erzählung berichtet, sagt, daß er oft geweint habe.

Dies der Inhalt des Buches.

Ein vielfach auf den Farbeneffect gestelltes Werk ist natürlich durch Heraushebung der bloßen Thatsachen an sich benachtheiligt. Ich will deshalb nochmals betonen, daß das coloristische Element hier ein wesentliches und Hauptfactor der erzielten Wirkung ist. Dennoch hat man das Recht, auf das Gefüge der Composition durchzudringen, und da stellen sich jedem auch nicht kritischen Auge hervorspringende Mängel dar. Ich will nur einige hervorheben.

Wir haben hier eine Idylle ohne Naivität, oder wenigstens ohne die Naivität der Einfachheit; diese läßt schon die Einkleidung nicht aufkommen: denn die Dinge g e s c h e h e n nicht vor uns, sie werden nur von einem Theilnehmenden b e r i c h t e t. Wir erhalten die Empfindungen zugleich mit den Gedanken über die Empfindung, und diese Gedanken gehen oft der Empfindung

sogar noch voraus. Durch dieses Erzählen eines Dritten erhalten die Einzeleffecte und die Gesammtwirkung einen nicht unmittelbaren, sondern blos vermittelten und abgedämpften Eindruck und der declamatorische Stil des Vortrags bekommt noch eine Emphase eigener Art.

Diese Einkleidung, daß sich der Dichter von einer vorgeschobenen Person, von einem Einsiedler die Geschichte erzählen läßt, ist überdies eine Halbmaske, die abgelegt und nur zweimal vorgenommen wird; sie giebt aber der Darstellung eine Zuthat von Künstlichkeit, die sie noch sehr hindernd belastet. Wer ist der Alte? Seine Geschichte wäre fast noch wichtiger, als die der Kinder.

Von keinem der beiden Kinder ist irgend ein charakteristischer physiognomischer Zug, eine jener überraschenden Offenbarungen des Kindergemüths, die die Besonderheit des Wesens kundgeben, dargestellt. Auch die beiden Mütter haben keinerlei feste Physiognomie mit bewegtem Mienenspiel und keinerlei Entwickelung.

Dieser Mangel an individueller Physiognomie, dies Verharren in blos allgemeinen Zügen hängt freilich mit der classischen Richtung zusammen, in welcher die Figuren sofort als ideelle Typen aufgefaßt werden, die nicht einen besonderen persönlichen Gehalt, sondern die Züge des allgemein Menschlichen in sich darstellen sollen.

Wollte das St. Pierre — und es ist auch ohne das Bekenntniß in seiner Vorrede offenbar, daß er es wollte — so durfte er auch kein bestimmtes landschaft-

liches Local, sondern eben nur eine ideale Landschaft zum Hintergrund wählen. Indem er nun aber, und das mit besonderer Beflissenheit, eine bestimmte landschaftliche Physiognomie zeichnet, in ihrer Formation, Farbe und Vegetation — geradezu Isle de France — hebt er sein Werk aus der rein idealistischen Sphäre heraus in die individualisirende, und hier tritt nun der Widerspruch ein, daß die Landschaft individuell ist, die Figuren aber trotz ihrer französischen Namen abstract ideell gehalten sind. Figuren und Landschaft tragen somit zweierlei Charaktere. Die Figuren sind, auch in dichterischem Sinne genommen, Eingewanderte in einer fremden Welt. Sie stammen aus der reinen Idee, die Landschaft steht in der concreten Wirklichkeit.

Betrachten wir nun einige Details.

Virginia kommt in ein Pariser Erziehungs-Institut. Was erwarten wir nun folgerichtig? — Denn es giebt auch eine Logik der Phantasie und sie ist das erste Erforderniß einer gesunden Dichterkraft. — Ich frage: Was erwarten wir nun? Zwei Dinge nothwendig: erstens, ein Messen der Schulbildung und Convenienz an dem reinen Naturtakt des Inselkindes; dies erforderte ebenso große Bestimmtheit als Zartheit und Discretion, denn beim Ausmessen der Bildungswelt durfte der Dichter nicht in das didaktisch-pädagogische, außerdichterische Gebiet fallen. (Vielleicht indeß haben die verloren gegangenen Briefe der Virginia, die die böse Erb-Tante unterschlagen hat, Aehnliches enthalten.) Was erwarten wir zweitens? Die natürliche Tragik. Virginia hat eine solche Bildung erhalten, daß sie den

Accord mit der blos natürlichen Empfindungsart Pauls nicht mehr findet, und so löst sich das Naturidyll durch den Conflict mit der Bildungswelt auf. Was thut nun aber der Dichter? Er läßt — sehen wir für jetzt von dem Schamhaftigkeitsmotiv ab — er läßt Virginia Schiffbruch erleiden. Ebenso leicht könnte man eine Figur durch einen vom Dach fallenden Ziegel erschlagen lassen.

Sturm und Schiffbruch — so meisterlich auch ihre Schilderung — tritt ein außer allem Zusammenhang mit den Empfindungen, Unternehmungen und Thaten der handelnden Personen, mit ihrer Liebe, ihrer Trennung und dem daraus sich ergebenden Processe.

Unsere Sympathie und Spannung ist nach einer ganz andern Seite hingewendet, und nun tritt ein äußerliches fremdes Naturereigniß ein.

Wäre das Thema Kampf mit den Naturgewalten, so setzte sich der Sturm als gefürchtete unholde Macht ein. Denken wir uns beispielsweise: Paul wäre, von heftiger Sehnsucht getrieben, trotz Abmahnung, in einem leicht gezimmerten Kahne dem Schiffe, das Virginia trägt, entgegen gefahren, so wäre hier, dichterisch genommen, Trumpf ausgespielt und es wird Trumpf bekannt und übertrumpft.

Wir könnten die Waghalsigkeit verwerfen, aber unsere Bewunderung und unser Mitleid ginge doch mit dem Waghalsigen an Bord. Jetzt aber stehen wir verblüfft vor dem bloßen Zufall.

In diesem Schiffbruch zeigt sich die ganze Aeußerlichkeit des Buches, das neben der Entwickelung der

Kinder nichts Werdendes, organisch Erwachsendes enthält, sondern nur Thatsachen und Betrachtungen. Es fehlt das Centrum einer bewegten Handlung, Alles ist nur zuständlich. Das Thema wird stets nur einseitig gefaßt, und wo der Conflict des Gegensatzes herantreten soll, wird abgelenkt und ausgewichen. Der Dichter hat sich in einen Conflict eingelassen, den er von seinem Standpunkte aus nicht lösen kann und die gemeine Naturgewalt muß so unversehens als gewaltsam dreinfahren. Ich möchte den Dichter nicht der Schwäche und Unfähigkeit zeihen, daß er der Situation aus dem Wege ging — z. B. der ersten Begegnung von Paul und Virginie nach der Rückkehr aus Paris, wo sie einander nicht mehr verstehen. — Der Dichter steht hier auf einem Parteistandpunkte, der eben der Standpunkt seiner Zeit ist. Sobald er eine Berechtigung der andern Seite in Scene gesetzt hätte, wäre nicht nur das Idyll aufgehoben und der ganze Accent verlegt, auch die vorrevolutionäre Stimmung wäre damit aufgelöst. Dennoch schimmern immer fremde Culturmomente herein. Ganz unversehens erfahren wir, daß die Bewohner der Hütten in der Bibel lesen, ebenso unversehens werden uns die Kirchenbesuche berichtet. Dies Buch ist an sich kein Werk der Opposition, vielmehr sucht es neue Position zu gewinnen und die Tradition mit ihrem ganzen Apparate geht unvermittelt nebenher.

Der Dichter fühlte selbst, daß der Sturm als solcher, als bloße Naturgewalt, kein tragisches Motiv ist; er setzte daher schließlich noch die Schamhaftigkeit als Motiv ein, das allerdings rein dichterisch und tragisch sein

kann, denn Willensbestimmung und Naturgewalt wirken hier gleichzeitig mit. Schon frühe wurde dies Motiv als ein ebenso plötzliches wie gewagtes kritisch in Frage gestellt. In einer zweiten Vorrede sagt deshalb St. Pierre, daß dies Motiv auf einer Thatsache beruhe, für die er Zeugen aufstellen könne. — Wir glauben ihm und seinen Zeugen. Aber das Zeugniß, daß etwas geschehen sei, ist ein gerichtlich, aber nicht dichterisch gültiges Zeugniß. Und so wirklich auch die Thatsache des Unterganges einer Jungfrau aus Schamhaftigkeit ist, der Dichter hat diese Thatsache nicht wahr gemacht, weil er sie nicht genetisch entwickelt und motivirt hat. Ein Ereigniß ist nicht dichterisch wahr, weil es wirklich geschehen ist; es muß vielmehr dichterisch nothwendig gemacht werden, so daß seine Glaubhaftigkeit eine innere ist. Da hilft kein Anrufen von Zeugen. Das wirklich Geschehene kann nicht wie es ist in die Dichtung eingehen; es muß aufgelöst und neu belebt werden. Es kommt daher sehr häufig vor, daß in einer Dichtung gerade das Motiv oder die Thatsache, die aus dem Leben genommen, am meisten als unwahrscheinlich und fraglich erscheint. Woher das? Weil der Dichter dann leicht dazu kommt, solche Thatsachen eben als Facta hinzustellen und nicht ihre genetische, nothwendige Erscheinung auszuführen.

Mag sein, daß die Art, wie Virginie starb, im eigentlichen Sinne genommen, Motiv zu dieser Dichtung war; dann aber mußte von diesem Factum aus das Grundthema motivirt werden; dies mußte die Axe sein, um die sich Alles dreht. Nicht die Thatsache ruft den

Widerstreit hervor, sondern das, daß sie nur Thatsache ist und nicht psychologisch folgentreues Ergebniß. Wir finden nur das unbegreiflich, wozu uns keine natürlichen Handhaben geboten werden. Selbst das Ungewöhnlichste ist nicht mehr unbegreiflich, wenn wir es sich herausbilden sehen. Wollte St. Pierre die gegebene Thatsache dichterisch wahr und in sich nothwendig machen, so mußte die ganze Anlage von allen Seiten her auf dies Moment hinführen; wir mußten durch Wahrnehmungen in die Frage eingeführt werden — und die Frage lag ganz im Thema — in wie weit Schamhaftigkeit ein angeborenes oder ein anerzogenes Element ist. Natur und Cultur bildeten hier einen verschlungenen Knotenpunkt, der auseinander zu fädeln war. Es wäre hier jene feine Grenzlinie zwischen naturgesetzlicher Schamhaftigkeit und culturbedingter Decenz zu ziehen gewesen, und dies knüpfte wieder an den Mythus des ersten Menschenpaares an, wo es vor dem Sündenfalle heißt: Und sie schämten sich nicht. Jetzt, wie sie gegeben ist, überrascht uns die Thatsache unversehens; wir haben ihr Eintreten in keinem früheren Momente gehofft oder gefürchtet, und darum bleibt sie uns äußerlich, ungeglaubt, weil sie uns nicht zur innerlichen Wahrheit gemacht wurde. —

Sehen wir nun von allen Einzelheiten ab, so ist Paul und Virginie ein schüchterner, dämmerig idyllischer und überschwänglicher Vortraum der Welt der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und des reinen Naturlebens, die so grell aufleuchtete, als es Tag wurde; es ist der Traum einer Wiedergeburt des Menschen-

thums, darein sich doch Zweifel und Verzweiflung mischen; es ist der Traum eines arkadischen Lebens, darein doch die Bedürfnißfrage und andere schrille Dissonanzen tönen, und in den Traum hinein wirbeln und drängen sich ungebundene freie Phantasiebilder und Wahrnehmungen der wirklichen Welt, oft zusammenhanglos, schwingen sich hinweg über die Gesetze von Ursache und Wirkung, und zwischenhinein spielt das Problem vom Menschendasein überhaupt und die Räthsel über die socialen Verkehrtheiten der Gegenwart — ein Traum, ein bunter, farbenprächtiger, weithin tragender, der Traum einer Kindesseele, die aus dem Frieden suchenden Herzen eines Mannes aufsteigt; ein wehmüthig süßes Lächeln bei offenen Augen, das in den Mienen eines kindlichen Greises spielt. Es liegt ein Duft und Schmelz der Kindheit auf diesem Buche, das Ganze muthet uns märchenhaft an und hat doch kein Wunder oder, wenn man so sagen darf, nur natürliche Wunder.

Das und so ist dies Buch. Und wenn wir es als solches betrachten, fallen uns alle kritischen Maßstäbe aus der Hand; wir träumen den Traum eine Weile mit.

Fassen wir uns wieder im klaren Bewußtsein, so treten uns auch einige Vorzüge vors Auge. Das ganze Buch ist in einem milden Pathos vorgetragen. Dieses Vorherrschen des Milden und Zarten, dieser Ton der Feinheit, diese sanfte Bewegung ist uns heute fast fremd. Paul und Virginie ist streng genommen kein Idyll, denn das Idyll schließt die Tragik aus; aber der idyllische Geist des Autors schwebt darüber.

Kaum zwei Jahrzehende vorher hat ein ähnlich milder Geist in England ein Werk geschaffen, das uns in anderer Weise, aber doch in einer gewissen Verwandtschaft, das Zeitalter der Humanität vergegenwärtigt.

Ich habe in einem andern Vortrage Geist und Composition von Goldsmiths Pfarrer von Wakefield zu erläutern gesucht. Der Pfarrer von Wakefield und Paul und Virginie haben sich, über alle Länder verbreitet, von gleicher Dauerhaftigkeit erwiesen. Die Vortragsweise des Engländers ist die des Humors. Der Engländer hat seine Revolution um ein Jahrhundert hinter sich, ihm ist der Humor gegeben. Der Franzose aber, der die Revolution vor sich hat, kann nur in der Form des Pathos oder der Satyre sich kundgeben. St. Pierre steht im stürmenden Pathos Jean Jacques Rousseau's.

So haben die Engländer aus der Humanitätszeit ein Werk der Dichtung, das den milden Charakter jenes Zeitalters darstellt, im Pfarrer von Wakefield; die Franzosen haben ein ähnliches in dem pathetischen Werke mit seinen brennenden Naturfarben und seinem heftigen Drang nach unverkünsteltem Leben, in Paul und Virginie. Was haben wir Deutschen aus jener Zeit?

Die neue Auferstehung der deutschen Literatur — nach langer Unterbrechung der reichen mittelalterlichen epischen Dichtung — die neue deutsche classische Literatur fällt in die Zeit eines handelnden Helden, Friedrich des Großen, und sie ersteht in erster Erscheinung sogleich in vollendeter dramatischer Gestalt. Parallel

mit dem Pfarrer von Wakefield und Paul und Virginie steht für uns, aber weit sie überragend, und nicht nur für uns, sondern auch in allgemein gültiger idealer Vertiefung und in künstlerischer Formvollendung, ein Werk vom reinsten Gehalte der Humanität — es ist Nathan der Weise.

Man hätte vielleicht erwarten können, daß ich Goethe's Werther hier nennen müßte, der nicht nur wie die Werke des Engländers und des Franzosen episch gehalten, sondern auch in sich ein organisches Ganzes in künstlerischer Wohlgestalt bietet. Aber Werther — ich kann das hier nicht begründen, sondern nur aufstellen — ist die erste durchaus subjective Stufe der Skepsis, die dann später in Faust zu ihrer Höhe und Versöhnung geführt wurde. In diesem, im edelsten Sinne genommenen, subjectiven Tone ist nichts von jenem Humanismus, der die Welt durchklären und zum Frieden des Geistes führen will.

Wie Copernicus erwiesen hat, daß die Erde, die wir bewohnen, nicht ein ruhender Körper ist, um den sich die anderen im Weltenraume drehen, sondern ein in seinem Kreise sich bewegender, so hat Lessing gezeigt, daß keine einzelne Religion der in sich ruhende Mittelpunkt des sich im Zeitenraume bewegenden Menschheitsgeistes ist. Er ward der dichterische Gründer des humanistischen Sonnensystems.

Der Pfarrer von Wakefield hat zum Hintergrunde, und zwar zum stark hervortretenden, den Protestantismus; Paul und Virginie hat zum fast nur decorativen Hintergrunde den Katholicismus; Nathan der Weise

hat — nicht das Judenthum zu seinem Hintergrunde, sondern die freie Religion. Denn Recha ist der ruhende Mittelpunkt des Dramas, um welchen sich die handelnden Persönlichkeiten bewegen und in ihren Charakter-Besonderheiten ausleben. Das Kind, dessen Vater ein Moslem, dessen Mutter eine deutsche Christin und das von einem Juden erzogen wurde, auch ein hilfloses, auch ein ausgesetztes Kind, aber nicht in die Wildniß und Weltvergessenheit, sondern in das Haus und an das Herz eines über allen Zwiespalt und Jammer hinüber Versöhnten, eines Weisen.

Wenn Goldsmith das Bild des reinen Menschen darstellt und ihn selbstverständlich innerhalb der evangelischen Confession stehen läßt, ohne je an das Bestehen anderer Glaubensformen zu denken — wenn St. Pierre das Bild des reinen Menschen zeichnen will und die religiöse Institution eigentlich wirkungslos nebenher laufen läßt; wenn ihm oft bei Ausführung des Zuständlichen die Feder ausgleitet und er dafür zum Pinsel des Malers greift und sich in landschaftlicher Farbengebung ausläßt — so folgt Lessing mit der ganzen Strenge des Gedankens dem Urbilde nach. Der deutsche Geist gewährt kein unvermitteltes Nebeneinander — politisch oder social frei und daneben religiös unfrei — er drängt zu allseitiger Freiheit, und dringt zur letzten Folgerung des reinen Gedankens.

Zehn Jahre vor Paul und Virginie war Lessings Nathan erschienen. Es ist nirgends ein geschichtlicher Haltpunkt dafür gegeben, daß St. Pierre das Werk Lessings gekannt habe. Die Franzosen haben es lange

nicht für nöthig gehalten, bei Anderen und nun gar bei uns Deutschen zu lernen, und vielleicht wird es noch lange dauern, bis Lessings Werk von den Völkern um uns her so aufgenommen wird, wie wir die ihrigen aufnehmen.

Vergleichen wir Recha mit Virginie, so tritt uns zunächst das entgegen: Virginie ist von Frauen erzogen, im leichten Dahinleben, inmitten einer üppigen Vegetation, Recha dagegen in der strengen Denkerschule eines Mannes; Recha hat alle Bildung in sich, Virginie soll nur Natur, der Bildung widerstrebende Natur sein. Hier liegt ein Kernpunkt. „Das Paradies des Lebens ist die Kindheit" — ist das Motto des Buches für St. Pierre, und der sich durchziehende Grundgedanke: die wahre Glückseligkeit liegt rückwärts von der Bildung in einem geträumten goldenen Zeitalter. Lessing dagegen führt darauf hin: das Paradies des Lebens — so weit das Leben ein Paradies sein kann — ist die Erkenntniß; die Seligkeit liegt nicht über dem Meere auf einer stillen Insel und nicht jenseits des bewußten Lebens in der Kindheit, nicht rückwärts, sondern vorwärts, in der Befreiung vom Wahn und in der Durchdringung alles geschichtlichen Inhalts, indem das reine Menschenkind allen Inhalt der Menschengeschichte in sich aufnimmt und die reinen Ergebnisse in sich zur individuellen Natur ausbildet und bethätigt. Der reine Mensch steht nicht in einem außerweltlichen, vergangenen, paradiesischen Jenseits, sondern im Diesseits, im Vorwärts der Cultur. Die Cultur ist nicht Abfall von der Natur, sondern

die erhöhte, oder sage man auch die erlöste Natur. Die Mystik und aus ihr die Romantik hat ihren Adam kadmon, den Urmenschen der Vergangenheit. Die klare Erkenntniß faßt den homo liber, den freien Menschen der Zukunft. Das Paradies ist kein verlorenes, sondern, wenn überhaupt möglich, ein erst zu gewinnendes.

Die grundlegende Urkunde hiefür ist Lessings Nathan. Nicht die Wildheit, sondern die Weisheit ist der selige Zustand des Menschen. Die Erkenntniß ist nicht der Punkt draußen, um die Welt aus ihren Angeln zu heben; sie hat vielmehr den Schwerpunkt in aller Wirklichkeit gefunden und begreift, wie sich alles Einzelne und das Gesammte in seinen Angeln bewegt. Das scheidet unsere ganze Weltanschauung und Poesie von der Jean Jacques Rousseau's und seines Freundes St. Pierre.

Wir wissen außerdem jetzt auch thatsächlich, daß der Mythus von einem goldenen Zeitalter eben ein Mythus ist. Der Uranfang unserer Geschichte ist nun aus den Seen heraufgeholt als Steinzeitalter, erst nach diesem kam das Bronzezeitalter und wir stehen im eisernen Zeitalter; ein goldenes wird es nicht geben. Das eiserne Zeitalter ist das der Arbeit, mit der wir uns zu eigen machen, was vor uns erarbeitet wurde, und neue Arbeit schaffen für die, die nach uns kommen, und ihnen die eisernen Wege legen. —

Kehren wir indeß zum Schlusse noch einmal zur gerechten geschichtlichen Betrachtung des in unserem heutigen Thema bezeichneten Werkes zurück. Ich kann

hier nicht darauf eingehen, was Villemain, St. Beuve u. A., zumal die Geschichtschreiber des 18. Jahrhunderts, über dies Werk ausgesprochen, auch nicht auf die Betrachtung, wie Fénélon auf St. Pierre und dieser wieder auf Chateaubriand und besonders auf dessen Atala eingewirkt. Ich will nur noch darauf hinweisen, daß über dies Buch — das man oft nur für ein Kinderbuch zu halten geneigt ist — drei Geistesheroen unserer Zeit, alle drei gleich fern von Süßlichkeit und schönseliger Verschwommenheit, sich ausgesprochen haben. Humboldt und Goethe sprachen sich geradezu aus und Schiller mittelbar.

Goethe zieht wesentlich die culturgeschichtliche Wirkung des „idyllischen Romans," wie er es nennt, in Betracht, Alexander von Humboldt die Meisterschaft St. Pierre's in Darstellung des Landschaftlichen, und Schiller — wir werden sehen, wohin er das Werk St. Pierre's einreiht.

„Wenn ich über die neueste französische Literatur meine Gedanken sammle" — sagt Goethe (Sämmtl. Werke, Ausg. 1851, Bd. 26, S. 406) — „so werde ich immer auf Bernardin de St. Pierre zurückgeführt, welcher im Jahre 1789 Paul und Virginie herausgab. Dieser idyllische Roman that große Wirkung und man wird ihn immer gern lesen, ob man gleich nach so langer und durchaus veränderter Zeit sich kaum Rechenschaft geben kann, was er eigentlich bringt und was ihm fehlt.

„Kurz vor der Revolution geschrieben, ruht das Interesse seiner Verwicklung auf den schmerzlichen Miß-

verhältnissen, die in den neuesten Staaten zwischen Natur und Gesetz, Gefühl und Herkommen, Bestreben und Vorurtheilen so bang und so beängstigend sind, und es mehr noch waren.

„Zwei bedrängte Mütter retten sich mit Sohn und Tochter ins ferne Land und führen dort ein idyllisches anmuthiges Leben; dies wird gestört, zuletzt vernichtet. Inzwischen, unter manchem Wechsel von Furcht und Hoffnung, Rettung und Untergang, weiß der Verfasser didaktisch und, wenn man will, leidlich genug alles dasjenige zur Sprache zu bringen, was die Menschen damals in Frankreich bedrängen mochte; es ist dasselbe, was die Notabeln zusammenberief, die Generalstaaten nöthig machte, und zuletzt die völlige Umwälzung des Reiches bewirkte. Das Werk ist im besten wohlwollenden Sinne geschrieben, und dieser Sinn hat noch lange während der Revolution in Frankreich durchgedauert.“

Alexander von Humboldt in seinem Kosmos (Bd. II, S. 67) sagt:

„Dieser kleinen Schöpfung verdankt Bernardin de St. Pierre den schöneren Theil seines literarischen Ruhmes. Paul und Virginie, ein Werk, wie es kaum eine andere Literatur aufzuweisen hat, ist das einfache Naturbild einer Insel mitten im tropischen Meer, wo, bald von der Milde des Himmels beschirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmuthvolle Gestalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes sich malerisch wie von einem blüthenreichen Teppich abheben. Hier und in der „indischen Bananenhütte“ sind der Anblick des Meeres, die Gruppirung

der Wolken, das Rauschen der Lüfte in den Bambusgebüschen, das Wogen der hohen Palmengipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geschildert. — Bernardin de St. Pierre's Meisterwerk „Paul und Virginie" hat mich in die Zone begleitet, der es seine Entstehung verdankt. Viele Jahre lang ist es von mir und meinem theuren Freunde und Begleiter Bonpland gelesen worden. Dort nun (man verzeihe den Anruf an das eigene Gefühl) im stillen Glanze des südlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Strande des Orinoko der Blitz krachend den Wald durchleuchtete, wurden wir Beide von der bewundernswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit dargestellt ist."

Humboldt betrachtet das Buch rein als ethnographisches, wie dasselbe allerdings auch zuerst als Anhang und Fortsetzung der Naturstudien St. Pierre's erschienen war. Aber wo freie Combinationen der Menschenschicksale, Charaktere, Handlungen gegeben sind, ist Dichtung, und demgemäße Betrachtung und Beurtheilung tritt damit in ihr Recht.

Ich muß es mir versagen, hier auf das Verhältniß von Naturschilderung innerhalb der epischen Poesie näher einzugehen. So viel, glaube ich, steht fest, daß innerhalb der Dichtkunst nur die Wirkung der Naturumgebung und damit ein ursächlicher Hintergrund gegeben werden kann. Eine selbständig sich abhebende Naturschilderung tritt in Concurrenz mit der Landschafterei.

Schiller hat die mehrerwähnte Abhandlung, die ein Meistercodex für dichterisch Schaffende und für das Verständniß dichterischen Schaffens ist, im Jahre 1795 veröffentlicht. In diesem Jahre kannte er wohl bereits Paul und Virginie, aber er erwähnt sie in seiner eingehenden Betrachtung der Idylle nicht. Dennoch mag das, was Schiller als Postulat für den Idyllendichter aufstellt, auch auf St. Pierre anzuwenden sein. „Der Dichter der Idylle — sagt Schiller — verschmähe den unwürdigen Ausweg, den Inhalt des Ideals zu verschlechtern, um es der menschlichen Bedürftigkeit anzupassen, und den Geist auszuschließen, um mit dem Herzen ein leichteres Spiel zu haben. Er führe uns nicht rückwärts in unsere Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann, als der Schlaf unserer Geisteskräfte, sondern führe uns vorwärts zu unserer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, die den Ueberwinder beglückt. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjecten der Cultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffinirtesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium führt.

„Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen

Menschen, als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer, als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter besteht also darin, daß aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale, der den Stoff zu der satyrischen und elegischen Dichtung hergegeben hatte, vollkommen aufgehoben sei und mit demselben auch aller Streit der Empfindungen aufhöre. Ruhe wäre also der herrschende Eindruck dieser Dichtungsart, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird."

Neben den von diesen Autoritäten hervorgehobenen Wirkungspunkten läßt sich noch ein weiterer finden, der diesem Buche, trotz seiner Mangelhaftigkeit, Dauer und Bedeutung giebt und die zu Anfang dieses Vortrags aufgeworfene Frage beantwortet: Worin besteht die Dauerbarkeit dieser Dichtung?

Die Geschichte von Paul und Virginie hat ein Unzerstörbares in sich, weil das Thema aus einem der Urelemente der poetischen Substanz genommen ist, aus einem unvergänglichen Grundton in der Skala des Menschengeschicks. Die Harfe Apollo's hat eine bestimmte Anzahl von Saiten, jede Zeit und aus ihr jeder Genius rührt sie zu neuen Weisen; oder — um mich vom mythologischen zum heute bräuchlichen natur-

wissenschaftlichen Bilde zu wenden — auch die Welt der Poesie besteht wie die reale Welt aus bestimmten Grundstoffen, sogenannten Elementen, deren Zahl auch hier größer ist, als man ehedem ahnte und annahm.

Ich hoffe, an einer andern Stelle die Elemente der poetischen Substanz, ihre Versetzung und Umbildung darzulegen. Hier gilt es nur zu zeigen, daß das Thema Paul und Virginie aus einem dieser Grundstoffe entnommen ist.

Ich meine hiermit nicht, daß St. Pierre in seiner Vorrede sagt, seine Erzählung beruhe auf einer sogenannten wahren Geschichte. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß die Berufung, ob wirklich geschehen oder nicht, eine Instanz ist, die außerhalb des Forums der Kunst steht. Die Aufgabe der Kunst ist, das, was sie darstellt, in sich nothwendig und folgerichtig zu machen. Das ist die wahre „wahre Geschichte," wenn sie auch nie wirklich geschehen.

Vielleicht war sich St. Pierre selbst nicht bewußt, aus welchem Grundstoff seine Erzählung genommen ist, denn die Quellenbildung im menschlichen Geiste ist wie die Quellenbildung im Innern der Erde eine tief geheimnißvolle; das strömt über Erzlager und Erdschichten weg, löst von ihnen auf und verwandelt dadurch das Mitgebrachte, um es mit Neuem zu mischen. Erst, wo die Quelle zu Tage kommt, kann die Chemie — auch die Chemie des Schönen als Aesthetik — die Stoffe und Elemente scheiden, gewisse Bindungen aber doch nicht wieder vollkommen herstellen.

Welches ist nun der Grundstoff der Poesie, aus

welchem die Geschichte von Paul und Virginie gezogen und von welchem sie durchzogen ist?

Es ist einer der lieblichsten, anmuthendsten und doch thränenvollsten. Es ist das Thema: Genovefa mit ihrem Sohne Schmerzenreich. Eine Mutter, Mutter eines Menschenkindes, preisgegeben und ausgesetzt der wilden Welt und ihrem Naturleben.

Dieses Grundelement dichterischer Substanz hat kein einzelner Dichtergeist aus freier Phantasie erfunden, es deutet zurück auf den aus Aegypten stammenden Mythus von Rhea und Typhon und auf die biblische ausgesetzte Mutter: Hagar mit Ismael, und dichtet sich fort und fort bis zu Genovefa, Prinzessin von Brabant.[1]

Wir können die Lagerschichten des Mythus von der ausgesetzten Mutter mit dem Kinde durch alle Völker und Zeiten verfolgen. Danae ist mit Perseus ausgesetzt auf die Cycladeninsel Seriphos; der Knabe wird zum Heros und zum Reichesgründer. Auch Siegfried, der Heros der deutschen Heldensage, ist mit seiner Mutter ausgesetzt, und ein weiser und vielgewandter Alter, Regino der Rathgeber, erzieht ihn. Held Roland,

[1] Auch das angestrittene Motiv der Kleiderfrage spielt schon im Volksbuch der Genovefa und es ist einer der schönsten Züge, wie sich Genovefa von ihrem Gatten Siegfried zuerst den Mantel zuwerfen läßt, ehe sie vor ihm erscheint. Ich erwähne dies Moment nur, um auch hier zu zeigen, welch eine Wandlung der Situationen — oder nenne man es auch Stoffwechsel — die sagenhaften Elemente annehmen, auch ohne daß man sich dessen bewußt ist und vielleicht eben nur in dieser Unbewußtheit.

der Neffe Kaiser Karls, ist mit seiner Mutter Bertha ausgesetzt.

Was im Alterthum äußere heroische That war, wurde im Mittelalter zu christlicher Entsagung. Schmerzenreich wird Einsiedler. In der neuen Zeit hat der ausgesetzte Knabe nicht mehr wie Perseus und Siegfried mit äußerlich erscheinenden Unholden und Ungethümen zu kämpfen, er hat mit der Erkenntniß der Weltübel zu ringen. Dieses Moment hat St. Pierre, wenn auch blos didaktisch und dazu melancholisch abgeschwächt, stark betont, und er hat das Thema voller instrumentirt, indem er zwei Kinder gemeinsam — wie er es nennt — „am Busen der Natur erzogen" darstellt.

St. Pierre erweitert den Mythus, indem er zwei Mütter und zwei Kinder in eine dadurch abgemilderte, aber neuer Elemente fähige Einsamkeit versetzte.

Solche Stoffe — um mich des modernen Ausdrucks zu bedienen — erfindet kein Dichter, er findet sie nur und bildet sie neu, oder vielmehr: sie bilden sich aus seinen wachen Phantasieträumen, er heißt sie feststehen und sie leben vor ihm, begrüßt als Geist von seinem Geiste.

Wer solchen Stoff neu zu formen versteht, nimmt Theil an der Ewigkeit des Stoffes, den jede Zeit neu prägt mit dem Bilde ihres herrschenden Genius. In der Seele des Dichters vollzieht sich die stetig forterzeugende Mythenbildung, allerdings immer individueller, die Urformen neu gestaltend, je nach dem Bewußtsein der Zeit, das sich seinen künstlerischen Ausdruck

giebt; aber was von den Gestaltungen der Dichter nicht aufgeht in das Gesammtbewußtsein der Menschen, stirbt in sich, denn es war nicht ein wurzelschlagender Zweig vom Baume des Lebens, in kommenden Zeiten wieder neu grünend und aufblühend — es war eitel einjähriges Gras.

Weil St. Pierre ein Grundelement aus der ewigen Substanz der Poesie neu zu formen verstand, oder auch, weil er eine neue Melodie zu einem Grundton fand, darum ist sein Werk ein bleibendes geworden, so vergänglich auch die Klangfarbe seiner Epoche und so verwitternd auch die Ornamentik seines Zeitgeschmacks.

R